Wiener Slawistischer Almanach · Sonderband · 26

(eBook - Digi20-Retro)

Юрий К. Щеглов

Романы И. Ильфа и Е. Петрова

Спутник читателья
Том 1
Введение
Двенадцать стульев

Verlag Otto Sagner München · Berlin · Washington D.C.

Digitalisiert im Rahmen der Kooperation mit dem DFG-Projekt „Digi20“
der Bayerischen Staatsbibliothek, München. OCR-Bearbeitung und Erstellung des eBooks durch
den Verlag Otto Sagner:

http://verlag.kubon-sagner.de

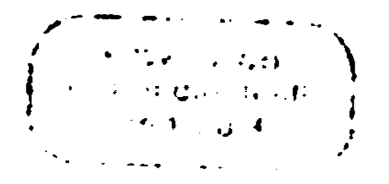
Ю. К. Щеглов

Романы И. Ильфа и Е. Петрова

Спутник читателя

Том 1

Введение
Двенадцать стульев



WIENER SLAWISTISCHER ALMANACH
SONDERBAND 26/1

Wien 1990

WIENER SLAWISTISCHER ALMANACH
SONDERBAND 26/1
LITERARISCHE REIHE, HERAUSGEGEBEN VON
AAGE HANSEN-LÖVE

EIGENTÜMER UND VERLEGER

Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien

REDAKTION DES BANDES

Tilmann Reuther

DRUCK

E. Zeuner
Buch- und Offsetdruck
Peter-Müllerstr. 43
D-8000 München

ISSN 0258-6835

СОДЕРЖАНИЕ

00064757

От автора

Среди крупных советских писателей 20-х — 30-х годов Ильф и Петров долгое время оставались относительно малоизученными. В отечественной критике оценка "Двенадцати стульев" и "Золотого теленка" [далее по всей книге — ДС и ЗТ, а когда идет речь о дилогии в целом, ДС/ЗТ] редко производилась на таком теоретическом уровне, которого требует столь значительное, очевидно непростое и достаточно обособленное в русской литературе явление. Посвящая львиную долю своего внимания схоластическим вопросам (напр., о том, каким героем надлежит считать Остапа Бендера — положительным или отрицательным), — исследователи Ильфа и Петрова проходили, не останавливаясь, мимо ряда оригинальных особенностей дилогии, которые привлекают к ней массы читателей и, казалось бы, должны быть естественным объектом интереса критиков. Среди этих оставленных в небрежении аспектов ДС/ЗТ могут быть упомянуты, напр., вполне фантастический и вместе с тем неотразимо-жизненный поэтический мир романов; их нетипичная для русской прозы "остросюжетность"; их многосмысленная символика и богатая система лейтмотивов; их явно поливалентные отношения с Советской властью, с классическими литературными традициями, с дореволюционными культурными ценностями и т. п. Лишь отдельные проницательные наблюдения (притом нередко со стороны авторов, не писавших специально об Ильфе и Петрове, как, напр., высоко ценивший их Набоков, Мирский, а в наши дни М.Чудакова и др.) позволяли догадываться о том, сколь первостепенной важности культурный материал "пылится на складах" критического и историко-литературного истэблишмента.

Что касается западных историй советской литературы, то в них авторам ДС/ЗТ вообще редко уделялось больше одного абзаца. Это и не удивительно, так как для понимания текста романов Ильфа и Петрова требуется интимное знакомство с русской и советской культурой, в полной мере доступное лишь "автохтонным" ее носителям. Известное влияние оказал на западных критиков и советский оппозиционный истэблишмент, значительная часть которого относилась к Ильфу и Петрову с хорошо разыгранным пренебрежением (подробнее см. об этом в наших комментариях к 13-й главе "Золотого теленка").

Подобное невнимание критики (не говоря уже о выговорах покойным писателям за дурное поведение, выносившихся до странности несходными между собой инстанциями) трудно примирить с фактом беспрецедентного читательского успеха романов на их родине, не ослабевающего вот уже более полустолетия. Правомерно ли до такой степени пренебрегать вердиктом "читающих коллективов" (reading communities), которые современная критическая теория склонна признавать краеугольным камнем не только правильной интерпретации, но и самого существования литературных текстов? И стоит ли напоминать о том, что столь долголетняя читаемость (отвлечемся на миг от всяких иных критериев) уже есть верный признак настоящей литературы?

В последние годы положение существенно изменилось к лучшему. Появление таких солидных работ, как монографии У.-М.Церер (1971) и А.А.Курдюмова (1983), равно как и яркого, стимулирующего мысль, хотя академически и не вполне безупречного эссе М.Каганской и З.Бар-Селла (1984), а также ряда статей и диссертаций, позволяет думать, что славистика займется Ильфом и Петровым всерьез, и что эта большая лакуна в критической картине советской литературы начнет быстро заполняться. Уже совершенно ясно обозначается созвучность и соразмерность соавторов ДС/ЗТ таким давно признанным фигурам первой трети века, как Зощенко, Булгаков, Олеша, Шолохов, Платонов и др.

Однако долгое отсутствие адекватной установки в отношении этих двух писателей-классиков, долгая привычка числить их по какому-то (предположительно периферийному) журналистскому и юмористическому ведомству привели к тому, что к ним (притом часто с самыми лучшими намерениями) применялись весьма заниженные стандарты по всем основным параметрам научно-критического разыскания. Приходится признать, что соавторы ДС/ЗТ не получили полагающегося им по рангу "обслуживания" ни в литературно-семиотическом и компаративном, ни в текстологическом, ни в архивно-публикаторском, ни в биографическом планах (и это несмотря на относительную свободу от

препятствий и запретов, подобных тем, которые стояли, напр., перед исследователями Булгакова, Пастернака или Платонова!).

При этом речь идет не только о недостатке полноценных интерпретаций, анализов поэтики ДС/ЗТ, но и об отсутствии работ более технического, подготовительного характера, создающих, так сказать, материальное обеспечение для теоретических анализов и интерпретаций. В частности, неудовлетворительно разработана история текста ДС/ЗТ (журнальные и книжные варианты, весьма отличные от "канонического" текста, по существу забыты, рукописные материалы публиковались лишь отрывочно). Некоторые прозведения соавторов, по материалу и тематике связанные с дилогией, часто упоминаемые в специальных работах (напр., новеллы о городе Колоколамске), по сути дела недоступны современным читателям. Общеизвестный текст романов, основанный на пятитомном Собрании сочинений 1961 г., содержит множество мест, сегодняшнему читателю непонятных, но продолжает издаваться массовыми тиражами без каких-либо объяснений или сносок. Иначе говоря, отсутствует то, что на Западе в отношении важнейших писателей XX в. (как, напр., Джойс или Кафка) проделано уже десятилетия назад. Отсутствие адекватных переводов и комментариев закрывает доступ к Ильфу и Петрову для зарубежной критики, не говоря уже о широком зарубежном читателе (правда, и в этом плане наблюдается прогресс: см. недавний французский перевод обоих романов, выполненный и аннотированный A.Préchac'ом с учетом первых прижизненных изданий).

В 1987 г. издательство "Книга" в Москве выпустило новое, талантливо иллюстрированное художником Л.Тишковым издание "Двенадцати стульев", приблизительно приуроченное к 60-летию выхода романа в свет. Текст его снабжен краткими объяснительными примечаниями Е.М.Сахаровой, которая справедливо указывает, что насыщенность романов Ильфа и Петрова злободневными намеками, именами, а главное, цитатами, делает необходимыми "подробные реальные комментарии" (стр. 441).

Эту задачу и призвана выполнить предлагаемая читателю книга. В открывающем ее Введении дилогия Ильфа и Петрова и фигура ее героя Остапа Бендера предстают в литературно-типологической перспективе и в связи как с политико-культурной ситуацией своей эпохи, так и с проблемами "путей слова" в тогдашней литературе. Эта часть книги даст читателю представление о том, какого именно рода реальные и литературные комментарии к ДС/ЗТ мы считаем необходимыми для полноценного прочтения романов. Более конкретное разъяснение устройства комментариев дается непосредственно перед их началом.

Комментарий обращен как к советскому читателю, так и к западным славистам и студентам, изучающим русскую литературу. Поэтому, наряду со многими малоизвестными или забытыми обстоятельствами, в нем разъясняется и ряд понятий, советской аудитории хорошо знакомых (напр., "чистка", "коммунальная квартира", "Пролеткульт" и т. п.). По своему замыслу данная книга представляет собой сочинение двойного или тройного жанра, сочетающее путеводитель по советской культуре 20-х годов с каталогом литературных мотивов и штампов, а также с элементами теоретико-литературного анализа. Разумеется, раскрытие абсолютно всех литературных подтекстов и разъяснение всех реалий ДС/ЗТ было задачей невозможной, по крайней мере на данном этапе. Автор просит извинения у читателей за возможные неточности и лакуны и предлагает им вносить свои коррективы и дополнения, которые будут с благодарностью использованы при дальнейшей работе над книгой.

Неизбежные при такого рода работе длительные занятия в библиотеках (главным образом в Нью-Йорке, Хельсинки и Москве) были облегчены благодаря финансовой поддержке Монреальского университета и Канадского совета по гуманитарным и социальным исследованиям (Social Sciences and Humanities Research Council of Canada).

Автор считает своим приятным долгом выразить признательность коллегам, оказавших ему помощь в розыске фактов и материалов: Омри Ронену, А.К.Жолковскому, О.Матич и М.Л.Гаспарову, а также В.Н. Мантулину, давшему ряд консультаций по истории русской военной песни XX в.

Мадисон, Висконсин, декабрь 1989 г.

ВВЕДЕНИЕ

1. Советский мир в "Двенадцати стульях" и "Золотом теленке" : героика и сатира

1.1. *Амбивалентность.* Несмотря на свою карикатурную и фарсовую поэтику, романы Ильфа и Петрова дают глобальный образ своей эпохи, в известном смысле более полный и эпически объективный, чем многие произведения "серьезной" литературы 20-30-х гг. Авторская точка зрения в ДС/ЗТ сложна: романы прочитываются одновременно и как документ идеализирующих, героико-романтических настроений тех лет, и как одна из наиболее едких сатир на миропорядок, явившийся следствием революции. Они в равной мере тяготеют к утопии и к антиутопии, хотя и не достигают законченных форм того и другого. Какой бы скепсис ни вызывала у Ильфа и Петрова и многих их коллег (вроде Олеши, Пильняка, Маяковского) наблюдаемая эмпирика советской жизни, им и в голову не приходило пересматривать свою оценку революции или сомневаться в идее светлого будущего, возводимого вдохновенными усилиями масс. Миф о великой перестройке мира со всей сопутствовавшей ему романтикой самоотверженного труда, арктических полетов, освоения пустынь, строительства нового быта и т. п., был неотъемлемой частью духовного воздуха эпохи: им жили, в него верили, о нем пели в песнях. Отмахиваться от присутствия этого мифа в ДС/ЗТ значило бы изымать эти романы из исторического контекста и произвольно сужать их художественный горизонт.

Не менее справедливо, однако, и то, что эти годы (в особенности 1928-31, т. е. промежуток между двумя романами) входят в историю как начало решительного вступления страны на сталинский тоталитарный путь. О двойственном облике данного момента истории упоминает, среди многих других его свидетелей, О.М.Фрейденберг: "Начиналась эра советского фашизма, но мы пока что принимали его в виде продолжающейся революции с ее жаждой разрушения"[1]. Диссонанс между неподдельным энтузиазмом и устремленостью в будущее, с одной стороны, и усилением идеологического нажима и ханжества, с другой, бросался в глаза непредубежденным наблюдателям[2]. Постепенно тоталитарная практика ассимилирует революционную романтику, фальсифицирует ее, превращает в свое орудие. Реальность и легенда вступают во все более тесный симбиоз, достигая совместного апогея в марте 1938, когда средства информации на одном и том же радостном дыхании сообщили о расправе с участниками "право-троцкистского блока" и об успешном завершении папанинского дрейфа на льдине.

Романы Ильфа и Петрова ценны тем, что в яркой — и, в определенных пределах, объективной — форме запечатлевают это противоречивое видение мира, не сводя картину советской России ни к безоговорочной романтической идеализации (типа "Время, вперед!" В.Катаева) ни к полному осуждению (типа "Мастера и Маргариты" М.Булгакова). Как удалось соавторам достигнуть органичного компромисса между двумя столь противоположными началами и сделать роман приемлемым как для читателей, так и для цензоров?

1.2. *Социализм: идеальный план.* Как справедливо указал А.А.Курдюмов, Ильф и Петров верили в социализм, хотя их представление об этой формации, по-видимому, "всерьез отличалось от той реальности, которая сложилась в 1933-34 гг."[3]. Не вдаваясь в анализ общественно-политических взглядов соавторов, которые должны быть предметом специального, биографического исследования, мы все же можем констатировать, что данное определение вполне совместимо с архитектоникой романного мира ДС/ЗТ. В построенной Ильфом и Петровым модели советского общества положительная ипостась социализма наделена важной структурной ролью, образуя особый план и придавая всему происходящему эпический масштаб. Возвышенно-романтический элемент не служит соавторам чем-то вроде формальной отписки для цензуры и критики, но вводится систематически, закрепляясь в качестве необходимой составляющей художественного целого. Отступления и панорамы, посвященные социализму и его стройкам, размещены в важных композиционных зонах романа: в началах и

концах, в кульминациях, в паузах перед крупными поворотами сюжета. Отблеск "прекрасного нового мира" падает на некоторые из наиболее комичных бытовых эпизодов, напр., склоку в коммунальной квартире, даваемую в параллельном монтаже с полярной эпопеей летчика Севрюгова. Последняя часть ЗТ, где Бендер едет в литерном поезде на Турксиб, вся построена на ироническом контрапункте торжественной эпики социализма и его будничной прозы.

В отличие от утопий и антиутопий, где будущее конструируется в твердых и осязаемых чертах, у Ильфа и Петрова идеальный план в его чистом виде нигде не показывается с близкого расстояния. Нет сомнения, что именно это обеспечивает ему привлекательность и предотвращает такие читательские реакции, как ироническая снисходительность (ср. стерилизованный рай второй части "Клопа"), скука (ср. произведения соцреализма) или ужас (ср. фантастику типа "Мы"). В качестве максимального, наиболее детального приближения к показу реальных дел социализма у Ильфа и Петрова выступает Турксиб, т. е. мотив по преимуществу символический, выражающий движение вперед. В то же время, напр., коллективизация упоминается лишь мимоходом, глухо и иронично. Основная форма, в которой высокий аспект социализма существует в романах Ильфа и Петрова, влияя на их масштаб и эмоциональный тонус, — это его постоянное присутствие на горизонте, наподобие величественой цепи горных вершин. Стоит "положительному" социализму Ильфа и Петрова хоть немного придвинуться к нам, одеться в конкретные человеческие формы, как он тотчас же лишается возвышенной ауры и размениваeтся на ряд более или менее комических бытовых положений (турксибские строители и журналисты, наделенные всевозможными человеческими слабостями; герой Севрюгов, рискующий превратиться в "потерпевшую сторону" в квартирном конфликте и т. п.). То, что монументальные контуры нового всегда вырисовываются лишь в отдалении и ускользают от анализирующего взгляда, призвано внушать к ним ностальгическое тяготение чисто романтического свойства. Напротив, в реальном, "земном" мире ДС/ЗТ ничто не вызывает безоговорочной хвалы. Все здесь несовершенно, относительно, открыто для критики, и оценка конкретных явлений и фигур, авторская симпатия к ним определяется не их индивидуальными качествами, а в первую очередь степенью касательства к социалистическому Абсолюту, "вхожестью" в светлый храм будущего.

Это возвышение идеального над реальным подчеркнуто тем, что индустриальные панорамы строящегося социализма часто смыкаются у соавторов с выходами на природу и космос, типичными для их "сказочно-мифологической" поэтики (см. ниже, раздел 5): "Ночь, ночь,

ночь лежала над всей страной....Розовый кометный огонь рвался из высоких труб силикатных заводов....На севере взошла Краснопутиловская звезда, а за нею зажглось великое множество звезд первой величины....Светилась вся пятилетка, затмевая старое, примелькавшееся еще египтянам небо...." [ЗТ 14]. Аналогичным образом соавторы ставят настоящие и будущие социалистические завоевания в один ряд с высшими достижениями человеческого духа, разума, цивилизации: "В большом мире изобретен дизель-мотор, написаны 'Мертвые души', построена Днепровская гидростанция и совершен перелет вокруг света" [ЗТ 9]. В таком контексте не приходится говорить о каких-то злободневных политических и бытовых проблемах социализма, о его человеческих, экологических и иных издержках: он предстает в виде сияющей абстракции, оголенный от всего мелкого и временного, в перспективе "веков, истории и мирозданья". Реальная советская жизнь, рассматриваемая с близкого расстояния, может иметь не вполне удачные и даже неприглядные формы, но это, по Ильфу и Петрову, никак не может скомпрометировать идеальную модель социализма, умалить ее значение как великого мирового ориентира и источника вдохновения для миллионных масс.

1.3. *Социализм: реальный план.* Наряду с этими манящими, хотя и несколько туманными очертаниями нового мира, мы встречаем в ДС/ЗТ сцены из жизни советской России в тех реальных чертах, которые сложились к концу 20-х гг.

Читатель, хоть немного знакомый с советскими идеологическими строгостями, всегда останавливался в некотором изумлении перед той веселой непринужденностью, с которой Ильф и Петров касаются ряда острых и щекотливых аспектов "реального социализма". В романах развернута и поныне актуальная сатира на бюрократический аппарат, для которого увековечение собственного благополучия важнее интересов народа и государства; выставлены насмех неэффективность и хаос в хозяйственной сфере, отсутствие товаров и удобств (известные знамения "реконструктивного периода", которым тоже суждена было долгая историческая жизнь); в скупых, но остроумных зарисовках отражены господство фразы, лозунга и штампа, идиотизм идеологии, приспособленчество, стадность пропагандных и проработочных кампаний. Над вторым романом с начала до конца нависает тень чистки — массового мероприятия 1929-30 гг., которое послужило для немалой части общества школой лицемерия, взаимной травли, предательства и доноса. Среди выведенных соавторами представителей нового мира нет и в помине так называемых "положительных героев": все достаточно зау-

рядны и подвержены как общечеловеческим, так и специфически советским слабостям (как, напр., трамвайный инженер Треухов в ДС 13, сверхдоверчивый председатель горисполкома в ЗТ 1, глуповатые журналисты в турксибских главах ЗТ, тщеславные руководители строительства там же, молодой энтузиаст музейного дела в ЗТ 31, студенты в ЗТ 34 и др.). Все эти "лучшие люди" романа, пусть занятые прекрасными делами, в персональном плане проявляют ограниченность, малокультурность, недаровитость, примитивизм. В наиболее благоприятном варианте они похожи на симпатичных детей, которым еще предстоит долгий путь к уму и зрелости. О том, как Ильф и Петров с лихвой компенсируют эти недостатки новых людей, мы скажем немного ниже.

Соавторам удается довольно адекватно воспроизвести ряд черт тоталитарного стиля жизни и мышления и, более того, дать им недвусмысленно ироническое освещение. В лице Бендера и ряда других героев в ДС/ЗТ постояно присутствует критическая точка зрения на эти явления, позиция их неприятия, остранения и высмеивания. Авторы охотно дают слово персонажам, не любящим советский образ жизни, и их реакции и высказывания отнюдь не лишены интереса. Есть, напр., действующее лицо, на которое аппарат советской массовой культуры и идеологии обрушивается лавиной, превращая его жизнь в сущий ад: это Хворобьев, сначала наяву, а затем во сне преследуемый членами правления, друзьями кремации, профсоюзными книжками, примкамерами и проч. Сходной фигурой является старик Синицкий, жертва идеологизации "ребусного дела". Помимо банального старческого шипенья на все новое (к чему часто сводится роль "бывших людей" в неинтересных советских повестях и пьесах), в трагикомическом возмущении этих лиц слышится и весьма существенная правда. Верно, что эта правда в какой-то мере приглушается и заслоняется от инквизиторской критики заведомо внеобщественным, шутовским или (в случае Бендера) плутовским статусом этих персонажей. Однако, сколь бы ни были данные лица лишены авторитетности в социальном и персональном плане, в их реакции на тоталитарные неудобства неизбежно звучит стихийный здравый смысл "каждого человека", который нельзя полностью сбросить со счета. Представленный в их жалобах уровень интерпретации и оценки последствий революции, идущий из глубин "косной" человеческой натуры, сохраняет свою элементарную притягательность[4]. Его невозможно устранить, а можно лишь вытеснить и перекрыть другим, более высоким и сознательным взглядом на вещи. Это и делают соавторы, однако возможность видеть в советской системе вызов естеству и разуму все же остается. Этот критический аккомпанемент, представляемый Остапом Бендером и другими неортодоксальными персонажами, упря-

мо продолжает звучать до самого конца, включая последние главы ЗТ с их апофеозом движения в будущее (ср., напр., ту сцену, где Остапу, как не члену профсоюза, не удается получить тарелку щей в столовой).

Помимо этого, субверсивный потенциал ДС/ЗТ поддерживается уже самым калибром средств, выбранных соавторами для критики "неполадок" советской жизни. Инструментом их сатиры является Остап Бендер — персонаж, не выдуманный специально для этих романов, но сконструированный в рамках определенной литературной типологии. Он принадлежит к классу героев, которые обычно действуют в литературе высокого ранга, исследующей фундаментальные проблемы свободы и морального выживания человека в условиях разного рода принудительных систем (подробнее см. ниже, раздел 3). Поставив подобный тип персонажа в центр романа, дав его традиционной схеме новое и актуальное применение, писатели в значительной мере предопределили философский уровень своего подхода к советской действительности и угол зрения на нее. К этому следует добавить, что "мировые" обертоны бендеровской позиции, равно как и авторской речи, помещают бюрократизм и обывательщину в своего рода космическую перспективу, способствуя тем самым их издевательской релятивизации (см. ниже, раздел 5).

1.4. *Компромиссная тактика соавторов.* Отметив все это, необходимо признать и тот очевидный факт, что в своем насмешливом отношении к "священным коровам" советского тоталитаризма соавторы не выходят за определенные границы. Осторожность и умеренность требовались не просто в силу цензурных соображений, но и ради сохранения того хрупкого баланса между критикой социализма и его героизацией, который, как мы сказали, специфичен для замысла романов (особенно второго). Смягчение рискованных моментов достигается в ДС/ЗТ рядом способов, к которым Ильф и Петров прибегают с немалым тактом, успешно избегая фальши и не нарушая органичности своего художественного мира.

1.4.1. Во-первых, весьма знаменателен сам *отбор* тех манифестаций советской эпохи, которые соавторы включают в свой эпос. Многие "горячие" темы дня старательно обойдены молчанием: напр., нигде прямо не затрагиваются такие события, как борьба с оппозициями, "вредительские" процессы 1928-30 гг., эксцессы чистки, насильственная коллективизация деревни. Лишь внимательное чтение позволяет обнаружить намеки, иногда довольно едкие, на некоторые из этих обстоятельств [см., напр., примечания 4 к ДС 34 (брошюра Троцкого), 5 к ЗТ 15 и 8 к ЗТ 25 (коллективизация)] или неприятие соавторами

официальных оценок событий и лиц [см., напр., примечания 2 к ДС 23 (Шаляпин) и 5 к ЗТ 5 ("среднеазиатские панамы")].

Можно утверждать, что подобная сдержанность, независимо от ее мотивов, пошла на пользу романам. Некоторая размытость критического аспекта гармонирует с уже обсуждавшейся выше абстрактностью аспекта идеализирующего, не дает последнему резко выпасть из художественного единства. Кроме того, акцент на политической злобе дня, не говоря уже о его рискованности, понизил бы универсализм картины. Соавторы изображают не столько конкретные события и контроверзы своей далеко не идиллической эпохи, сколько их наиболее релевантные и неизменные общие признаки. Эти последние к тому же демонстрируются на периферийном, относительно безобидном материале. Фантастическая и сказочная деформация придает этим явлениям еще более обобщенные формы, скрадывает их связь с непосредственной газетной актуальностью. В результате, несмотря на огромное количество бытовых и исторических подробностей, романы Ильфа и Петрова никогда не требовали от отечественого читателя каких-либо специальных историко-культурных познаний для понимания изображенной в них ситуации. Каждое новое поколение читателей без труда соотносит образы и мотивы ДС/ЗТ с советской реальностью своего времени.

1.4.2. Во-вторых, возможность опасных социально-политических обобщений предотвращается "сказочно-мифологическими" свойствами вселенной ДС/ЗТ. Как будет показано далее (см. § 5.3.1) пространство романов не является однородным, а состоит из дискретных "островов", или "анклавов", между которыми лежат широкие и малоисследованные территории. В подобных анклавах— в Васюках, в "Геркулесе", на кинофабрике и т. п. — главным образом и локализуются идеологическо-бюрократические и иные уродства, в то время как в промежутках между этими заповедниками глупости и безумия читателю предоставляется угадывать контуры новой России, устремленной к подлинному социализму, — контуры того таинственного "большого мира", откуда появляются и куда уносятся, "радостно трубя и сверкая лаковыми крыльями", машины настоящего автопробега [ЗТ 7].

1.4.3. В-третьих, мажорную и в конечном итоге оптимистическую тональность романов обеспечивает уже упоминавшееся "двухъярусное" строение мира ДС/ЗТ. Идеальные сущности истинного социализма занимают в нем иерархически доминирующее положение, образуя уровень, на котором многие из несовершенств советского образа жизни снимаются или обезвреживаются. Оказывается, что детали "земного" социализма, представляющие собой столь неутешительную картину, не могут считаться главной или окончательной реальностью, и что точка

зрения раздраженных ими людей, хотя по-своему и понятная, не есть последняя инстанция в суждении о грандиозном историческом эксперименте, совершающемся в России. Над этой точкой зрения, в разреженных сферах истинного социализма, открывается возможность иного, более широкого взгляда на вещи, более высоких требований к жизни, более интересных представлений о счастье. В их свете многие привычные аксиомы, касающиеся качества жизни и личных прав индивидуума, отпадают как малосущественные и бедные. Эти новые критерии, как и вообще черты нового мира у Ильфа и Петрова, прочерчены как бы пунктиром и не имеют твердо сложившихся форм; но, как и новый мир в целом, они окружены романтической аурой и оказывают решающее влияние на идейно-эмоциональный баланс дилогии.

Преодоление негативных сторон реального социализма становится возможным под знаком *причастности* к "большому миру", веры в его идеальные ценности, принадлежности к коллективу, работающему над его воплощением в жизнь. Категория причастности/непричастности оказывается ключевой в определении ценности и судьбы личности. Чтобы жизнь стала осмысленна и увлекательна, нужно одно — влиться в семью трудящихся и идти вместе с нею к общей цели. Коллектив строителей будущего наделен в эпопее Ильфа и Петрова чертами доброты, великодушия, гуманности, доверия к человеку. В нем есть место для игры, юмора, личных интересов, чувств, слабостей и ошибок. В нем и в помине нет ни фанатической индоктринации, ни принуждения, ни нивелирования индивидуальности. Именно в изображении советского коллектива более всего дает себя знать утопическая, идеализирующая струя поэтики Ильфа и Петрова.

1.4.4. Острота антитоталитарной критики в ДС/ЗТ значительно умеряется тем, какую направленность и какие точки приложения получают негативные стороны земного социализма. Выясняется, что неприятные стороны советского образа жизни причиняют реальное беспокойство прежде всего "непосвященным", тогда как герои, приобщившиеся к строительству нового мира, принявшие его устав, вверившие ему свою судьбу, оказываются в основном вне сферы досягаемости этих досадных обстоятельств. Во-первых, как мы уже сказали, их мысль устремлена к более высоким целям, нежели личные удобства и свободы; и во-вторых, как соавторы не устают показывать, советская власть защищает их от многих неудобств и глупостей, отравляющих жизнь "профанов". Участие в великом целом гарантирует в ДС/ЗТ получение номера в гостинице, покупку брюк в магазине, порцию борща на фабрике-кухне, безопасность от чистки. Роль жертв, мучеников абсурдного советского миропорядка отводится не столько представителям здоро-

вой части общества, честным труженикам, сколько отщепенцам, жуликам, бюрократам, дуракам, невеждам, лодырям, лицемерам, т. е. лицам несочувствующим, уклоняющимся и неискренним в отношении к строительству социализма. Именно они стоят в очередях, воюют на коммунальной кухне, вычищаются по первой категории, выпивают полную чашу назойливой индоктринации и испытывают танталовские чувства перед тарелкой борща, "отпускаемого только членам профсоюза". Все, что ни есть глупого, иррационального и злокачественного в реальной практике социализма, обрушивается в первую очередь на этих "отрицательных" персонажей, и притом в тем более концентрированном виде, чем дальше они стоят от коллектива. "Перегибы", за которые в реальной жизни платило все общество, в утопии Ильфа и Петрова проявляются главным образом как комические неудобства его отсталых, ущербных, не заслуживающих сочувствия членов; из их-то жалоб читатель и узнает об идиотическом и репрессивном характере целого ряда советских порядков.

Таким образом, аппарат земного социализма, не будучи потребным ни на что лучшее и не имея шансов пройти в "царство небесное" истинного социализма, получает у соавторов по крайней мере одну полезную функцию — служит инструментом комического наказания дурных, отсталых граждан. Подобное канализирование отрицательных явлений в огород плохих людей способствует, конечно, частичному обезвреживанию сатиры в глазах проработочной критики, но оно же может рассматриваться как дополнительная насмешка над аксессуарами социализма. Ведь перевод бюрократическо-идеологического реквизита с престижной роли на сугубо служебную и тривиальную, каковой является роль розги для дураков и жуликов, представляет собой еще один способ его издевательской "рециклизации" (об этом понятии см. ниже, § 2.5).

Яркий пример — новелла об отшельнике-монархисте Хворобьеве, которого пролеткульты, примкамеры и профсоюзы лишают сна и покоя, словно какие-то мифологические гарпии, отнимающие пищу у несчастного старца на необитаемом острове. Стенгазеты, пятилетки и прочие новшества "советских антихристов" действуют на него не столько идейным своим содержанием ("он никогда не мог расшифровать слово 'Пролеткульт'"), сколько чисто физиологически, подобно клопам (советским клопам!), преследующим пустынника Евпла в рассказе о гусаре-схимнике, который образует с историей Хворобьева несомненную параллель. Насмешка над советской идеологизированной культурой здесь очевидна. Однако официальной критике прицепиться не к чему, поскольку субверсия завернута в несколько слоев ортодоксии:

антиобщественный тип, пытавшийся отгородиться от современности, наказан по заслугам, кара иронически соответствует вине, в то время как остранение и обессмысливание Хворобьевым советских понятий ("Вывести! Из состава! Примкамера! В четыре года!....") предстает как побочный эффект, мотивированный склеротическим и полубезумным сознанием героя.

Другой случай аналогичного рода — страдания ребусника Синицкого. Принцип тот же: негативные черты реального социализма приносят больше всего неприятностей людям отсталым, неспособным понять цели "большого мира". Общеизвестно, что массивное внедрение идеологии и производственной темы сделало невыносимо скучным и серым советский культурный пейзаж начала пятилеток. Однако точка зрения массового потребителя культуры, читателя газет, журналов и романов, иначе говоря, самой первой и очевидной жертвы идеологизации, в романе не представлена. Трагедия поднадзорной культуры проиллюстрирована на карликовой драме персонажа со смешной профессией (такие чудаки, посвятившие себя редкому и странному делу, встречаются у Диккенса), человека сугубо маргинального, плохо ориентирующегося в современности.

Указанная закономерность проявляется и в малых эпизодах вроде автопробега [ЗТ 6-7] или учебной газовой тревоги [ЗТ 23]. В первом из них характерное советское мероприятие — организованная манифестация трудящихся с лозунгами, трибунами, речами по бумажке и другими знакомыми атрибутами — при посредстве Бендера поднято насмех, что, конечно, большая редкость в советской литературе. Оказывается, однако, что участвующие в этом действе толпы народа — не передовые пролетарии, смеяться над которыми было бы неудобно, а политически малограмотные деревенские жители, представлявшие собой (особенно в 1929-30 гг.) законную мишень критики и карикатуры. Таким образом, проблема разрешена склеиванием двух комических амплуа, 'участников идиотской кампании' и 'отсталых селян'. Настоящий же автопробег, как и другие элементы подлинного социализма, далеко отодвинут от этих сатирических сцен и проносится светлой полосой на горизонте.

В эпизоде учебной тревоги [ЗТ 23] незадачливые граждане, насильно водворяемые в газоубежище, почти все принадлежат к категории "непосвященных". Среди пленников мы видим Бендера, Паниковского с Балагановым, старых биржевиков в пикейных жилетах, летуна-инженера Талмудовского... Все остальные, предположительно ценные члены общества даны туманным пятном где-то на заднем плане.

Одна из самых наглядных иллюстраций рассматриваемого принципа — способ, каким в ЗТ представлена чистка партийных и государственных кадров в 1929-30 гг. Известно, что чистка была одним из проявлений классовой нетерпимости, жертвами которой сплошь и рядом становились ничем не провинившиеся, а часто и весьма полезные граждане, чья беда состояла в "неправильном" социальном происхождении, родственных связях и дореволюционных занятиях. В ЗТ этот политический аспект чистки отражен достаточно четко. Все сотрудники "Геркулеса" неблагополучны по родственникам и прошлому: один имел аптеку, другой служил в банкирской конторе или канцелярии градоначальника, третий был "Скумбриевичем и сыном" и проч., и именно эти пункты грозят им наибольшими неприятностями. Чистка, как она вырисовывается в ЗТ, это прежде всего анкетное дело, это та погоня за "делопроизводителями — племянниками попов", от которой даже высокопоставленные инициаторы чистки отмежевывались как от опасного перегиба [см. примечание 9 к ЗТ 4]. Здесь для читателя таится возможность сомнений в праведности чистки и сочувствия к вычищаемым. Но она нейтрализована тем, что всем репрессируемым в ЗТ "бывшим", помимо относительного, спорного дефекта — связи со старым строем,— приписаны и другие, уже абсолютно и бесспорно одиозные качества. Геркулесовцы — это не только вчерашние чиновники и собственники, но и сегодняшние бюрократы, очковтиратели, взяточники, шарлатаны. Как довольно прозрачно показывают соавторы, комиссию по чистке эти актуальные качества сотрудников интересуют куда меньше, чем их социальное происхождение. Скумбриевичу, напр., "первая категория обеспечена" не за бюрократизм и не за липовую общественную работу (не вызывающую со стороны комиссии никаких нареканий, см. ЗТ 35), а за нечаянно всплывшего из Леты "Скумбриевича и сына". Мы видим, таким образом, что чистка освещена компромиссным светом: с одной стороны, она фактически выполняет полезную роль метлы, выметающей чиновничью нечисть, с другой — она достигает этого эффекта как бы случайно, по счастливому совпадению, в ходе розыска совсем иных преступников. Читатель вправе умозаключить, что по своей сути чистка мало чем отличается от других бестолковых поветрий и идеологических кампаний, этих "судорог" (по выражению Достоевского), периодически пропускаемых через тоталитарные общества. (Делая несколько более смелый интерпретаторский шаг, можно было бы усмотреть в лейтмотиве чистки намек на другую столь же иррациональную кампанию тех лет, еще более роковую для страны, но в романе поминаемую лишь глухими намеками, — коллективизацию и раскулачивание. Ильфу и Петрову отнюдь не чужд такой

прием эзопова языка, как подстановка на место табуированных "центральных" тем их более периферийных и открытых для дискуссии аналогов.)

1.4.5. Наконец, следует сказать и о том, как соавторы ретушируют или нейтрализуют личные недостатки "новых людей" советской эпохи. Как уже было отмечено, никто из них не хватает звезд с неба. Председатель горисполкома в Арбатове мыслит штампами и легко одурачивается Бендером; энтузиаст трамвайного дела инженер Треухов говорит суконным газетным языком; юный заведующий музеем в Средней Азии равнодушен к истории и культуре своего народа. Эти персонажи вызывают лишь улыбку, но вот политехническая молодежь в поезде [ЗТ 34] заставляет насторожиться. Отношение студентов к пригласившему их в свое купе Бендеру ("в них чувствовалось превосходство зрителей над конферансье") вызывает в памяти знакомую породу белозубых молодых пролетариев 20-х гг., выраставших в высокомерном презрении к интеллигентности и культуре (ср. Володю из "Зависти"); и не эти ли симпатичные комсомольцы чистили товарищей за есенинщину, судили за галстуки и подвергали позору за шелковые чулки? А уж журналисты, едущие на Турксиб, совсем лишены привлекательности. Налагая задним числом романных студентов и литераторов на их теперь уже достаточно изученные исторические прототипы, следовало бы сказать про первых: дикари, про вторых: собрание бездарностей и пошляков[5]. Но Ильф и Петров ничего подобного не говорят и не подразумевают.

Нельзя упрекнуть соавторов в создании фиктивной действительности или несуществующих героев, что впоследствии стало специальностью социалистического реализма. Достоверные культурно-исторические черты — грубость и ограниченный прагматизм молодежи, конформизм и низкая профессиональная культура пишущей братии и т. д. — намечены вполне ясно, что́ в широком плане обеспечивает картине советской жизни в ДС/ЗТ достаточное соответствие с реальностью. Но черты эти сглажены, потенциально неприятное и опасное в них нейтрализовано и смягчено добродушным юмором, а главное — все это осмыслено в перспективе, принципиально отличной не только от нашей, но и от современной Ильфу и Петрову в произведениях хотя бы таких коллег как Булгаков, Олеша или Пильняк. Внешнему наблюдателю эти персонажи могут не нравиться, но соавторы ДС/ЗТ приглашают смотреть на них прежде всего как на "инсайдеров": они *свои*, они члены великой и дружной советской семьи, и в этом качестве получают гарантированные послабления: одни — за молодость (это дети, у них все впереди, они вырастут и поумнеют вместе со страной), другие — за до-

бросовестную, пусть иной раз и бестолковую, приверженность революционному делу. Не закрывая глаза на недостатки советских людей, которые соавторы отражают в достаточно едких, но все же "дружеских шаржах", Ильф и Петров готовы предоставить им "benefit of the doubt " в их антагонизме со сторонниками культуры и традиции.

Признак причастности/непричастности, как уже говорилось, решающим образом отделяет в мире Ильфа и Петрова "чистых" от "нечистых", из которых первые, дав обет верности истинному социализму, не должны ни бояться тоталитарно-бюрократических болезней, разъедающих его несовершенное земное воплощение, ни опасаться за собственные грехи и несовершенства. Этим людям вовсе не обязательно поражать умом, силой или оригинальностью. От них ожидается немногое: элементарное приличие, искренняя вера, а об остальном позаботится то грандиозное целое, которому они служат. Новый человек первых пятилеток — это не то, что новый человек Чернышевского с акцентом на эмансипированной личности. Его сила не в индивидуальных талантах, не в независимости, а, напротив, в безраздельной принадлежности к Коллективу, одушевленному возвышенной мечтой. Он может ошибаться, делать пошлости, разделять сомнительную по ценности массовую культуру реального социализма и даже сам участвовать в ее размножении, как это делают турксибские журналисты, — но в последней инстанции его суть определяется не этим, а его преданностью миру строек, научных открытий, преобразования природы, новой морали. Соучастие в этих делах перекрывает личные недостатки людей и придает их жизни высший смысл. Включаясь в общий поток, человек получает право на многое: на заботу, уважение, прощение слабостей, удобное место под солнцем. В нарочито приземленной, негероической трактовке советских персонажей следует видеть умный авторский замысел, благодаря которому принцип причастности проступает более явно, чем если бы каждый из них был ярок и героичен сам по себе. Идея могучего коллектива, обеспечивающего счастье и благополучие индивида, идея великой страны, заботливо опекающей каждого своего гражданина, подчеркивается с особенной силой именно там, где последний представлен слабым, инфантильным, заблудшим, т. е. особо нуждающимся в покровительстве и в твердой ведущей руке (см., напр., рассказ "Турист-единоличник", повесть "Тоня" и др.).

Двойственность этих героев, отражающая дуализм всей социалистической космогонии Ильфа и Петрова, наглядно проявляется в их взаимоотношениях с Остапом Бендером. В той мере, в какой они принадлежат обыкновенному миру с его несовершенствами, великий комбинатор с успехом применяет к ним свою привычную технику пародии

и обмана. Но причастность к ценностям высшего порядка дает им, даже обманутым, превосходство над Бендером, и он это понимает лучше, чем они сами. Ухудшанский, напр., с радостью покупает у него "Торжественный комплект" для механического сочинения стихов и прозы, чем и выставляет себя насмех, демонстрируя профессиональную некомпетентность. Но кончается дело тем, что Бендера изгоняют из литерного поезда за безбилетную езду, а Ухудшанский с остальными журналистами едет дальше, чтобы присутствовать при многих замечательных событиях. (Отметим попутно символику поезда как надличной силы, организующей всю эту достаточно ограниченную и бестолковую публику, направляющей ее к правильной цели.) Эта неудача Остапа предвосхищена в начале романа, где антилоповцы, выброшенные из автопробега, наблюдают его с обочины дороги. Остап, перед этим с таким блеском пародировавший митинги и лозунги, признает свое поражение: "Вам не завидно, Балаганов? Мне завидно" [ЗТ 7][6].

Одним словом, хотя царство бюрократии, фразы, идеологии, конформизма, некомпетентности имеет устрашающие размеры, на нем, согласно Ильфу и Петрову, мир не замыкается. Рост этих феноменов не является фатальной необходимостью и не подрывает веры в социализм как торжество разума, справедливости и свободы. Уже сейчас советские люди располагают верными способами выходить из сферы действия этих уродств на простор настоящей жизни.

Такова конструкция мира в романах Ильфа и Петрова, и в настоящее время нет никакого смысла упрекать соавторов в создании конформистских утопий и вредных мифов. Полезнее задумываться над тем, каким образом талант писателя способен придавать даже самым неправдоподобным утопиям привлекательность и органичность. Ведь, напр., густая идеализация Августа и Мецената ничуть не портит для нас оды и сатиры Горация или эклоги Виргилия; финал "Тартюфа" с прославлением всевидящего и справедливого короля и сегодня вызывает слезы; и ода к Фелице продолжает оставаться великой поэзией, хотя нам хорошо известен облик настоящей Екатерины. Описанная выше модель советского мира в ДС/ЗТ по целому ряду линий согласована с другими аспектами их поэтики и не может быть устранена без разрушения всего художественного здания романов. Помимо всего прочего, она делает возможной праздничную мажорную тональность, столь парадоксально выделяющую эпос Ильфа и Петрова на фоне той критической и сатирической традиции в литературе 20-х годов, к которой он несомненно принадлежит.

2. Советский мир в ДС/ЗТ: судьба людей, вещей и слов

2.0. Некоторые особенности модели социалистического мира в ДС/ЗТ играют роль своего рода тематических доминант, которые формируют жанровый облик романов и пронизывают многие стороны их фабулы, стиля, системы персонажей, техники комического. В настоящем разделе, как и в предыдущем, речь будет идти о том образе советской системы, который предстает на страницах романа. Однако в той мере, в какой художественная модель в ДС/ЗТ отражает реальность советской системы, нижеследующие замечания неизбежно применимы и к самой этой реальности.

2.1. *Вовлечение.* К чертам, играющим в ДС/ЗТ доминантную роль, относится, во-первых, требование политической вовлеченности, которое предъявляет гражданам бюрократическо-идеологическая система. Обязанность участвовать в учрежденных государством формах жизни, определять, "с кем ты", принудительность сопереживания массовых чувств составляют тему многих произведений советской литературы, от "Тихого Дона" и "Хождения по мукам" до "Зависти" и "Доктора Живаго".

2.2. *Претензии на универсальность.* Другая черта мира, определяющая многое в романах Ильфа и Петрова, — это претензия бюрократическо-идеологических обычаев на универсальность, стремление их к полному охвату действительности. Свои аксиомы, стиль мышления, классификацию и оценку вещей система стремится представить как общезначимые и единственные. Сплетаясь с различными формами жизни, бюрократическо-идеологическое образует разветвленную лжекультуру, способную приобретать устрашающий облик. Проявления этого процесса, в эпоху Ильфа и Петрова еще далеко не завершенного, многообразны, от сравнительно безобидных (как, напр., неспособность в общем-то хороших людей, вроде трамвайного инженера Треухова в ДС 13, отделаться от газетных клише) до злокачественных, ведущих к удушению живого (напр., в известных фельетонах Ильфа и Петрова о Робинзоне и о говорящей собаке).

2.2.1. *Манипулирование языком.* Эта тенденция господствующих установок к проникновению во все поры и уголки жизни находит одно из наиболее характерных выражений в сфере языка. Язык — цемент тоталитаризма, важнейший фронт идеологического овладения жизнью. Перекройка действительности начинается с операций по пе-

реработке языка в "новоречь" (орвелловский newspeak). Последняя состоит из идеологически нагруженных штампов и перелицованных понятий и базируется на разветвленном лингвистическом этикете, на строгом режиме языковых запретов и предписаний. Аксиоматика официальной веры хитрыми путями преломляется в стилистике и интонации, морфологии и синтаксисе, словоупотреблении и пунктуации. Вмешательство в процесс мышления начинается, таким образом, уже на уровне кода, т. е. орудий и элементарных единиц мысли, каковые вместе со встроенной в них идеологией должны усваиваться носителями языка непроизвольно, западая в автоматизированную, "нерассуждающую" область сознания.

Романы Ильфа и Петрова представляют собой раннюю и развернутую ироническую реакцию на тоталитарное манипулирование языком. В этом качестве они сыграли роль основоположной книги, своего рода базовой грамматики для советского юмора последующих десятилетий. Несомненна, напр., зависимость от традиции Ильфа и Петрова таких сатириков, как Аксенов, Войнович, Искандер, а также никогда не прерывавшаяся "бендеровская" струя в повседневном юморе[7]. Авторская речь и речь Остапа Бендера в ДС/ЗТ — это, среди прочего, веселая игра с бюрократическо-идеологической новоречью, чья экспансия в различные сферы жизни передразнивается путем "примерки" ее клише и сакральных формул к наименее подходящим для того материалам ("дьякон Самообложенский", "Иван Грозный отмежевывается от сына" и т. п.). Подобные эксперименты с авторитетной терминологией обнажают ее условность, несостоятельность ее претензий на охват всего бытия.

Здесь следует указать на то, с чем еще не раз придется иметь дело: что профанации подвергается не только советский мир, но и дореволюционный. Соавторы и их герой с одинаковой непринужденностью жонглируют языковыми клише того и другого. Это довольно естественно, если учесть, что засилье штампа, лозунга и других форм "патетической лжи и условности" (Бахтин) началось в России задолго до революции. И монархия и ее враги в одинаковой мере полагались на гипноз слов. "Нельзя понять ту эпоху, если позабыть повальную, безграничную веру в политические формулы, забыть тот энтузиазм, с которыми их все повторяли, как повторяют колдовской заговор", — пишет, напр., А. Тыркова-Вильямс об эпохе 1-й Думы (1906 г.). "Когда извержение кончилось, когда лава остыла, многие сами себе удивлялись — как я мог так думать, так говорить, так действовать?"[8]. Лара в "Докторе Живаго" считает приметой века "владычество фразы, сначала монархической, потом революционной" [XIII.14].

Несомненно, однако, что в мире Ильфа и Петрова старые и новые стереотипы сосуществуют на качественно разных началах. Если дореволюционные формулы, как правило, фигурируют в виде безвредных и издевательски попираемых окаменелостей, то советские, напротив, предстают как активные, живущие интенсивной паразитической жизнью, бесцеремонно присасывающиеся к живым тканям культуры и языка, всегда готовые "освоить" даже самый неподатливый объект (Робинзона, ученую собаку, мифологию, старух в богадельне, природу, имена собственные...).

Ради точности следует заметить, что отнюдь не все штампы, захлестывающие речь 20-х гг., непосредственно связаны с идеологией. Тогдашний суконный язык имел более широкую базу в культуре (или, скорее, антикультуре) эпохи. В его выработке сыграла свою роль не только экспансия тоталитарного мышления как такового, но и "плебеизация" всех сторон культуры, установление некоего опресненного демократического стандарта в области одежды, обычаев, эстетических вкусов, развлечений и т. п. Упрощался, среди прочего, и язык, превращаясь из высокоразвитого элитарного средства выражения в несложный в обращении, "доступный бедным" рабочий инструмент, состоящий из расхожих клише, стертых метафор и цитат, — тот жаргон, о котором Юрий Живаго скажет: "'Юпитер', 'не поддаваться панике', 'кто сказал а, должен сказать бе', 'Моор сделал свое дело, Моор может уйти' — все эти пошлости, все эти выражения не для меня" [XI.5]. В выработке этого "мусорного" стиля русской речи не последнюю роль сыграл В.И.Ленин, в совершенстве владевший хлесткой, но выхолощенной образностью штампов и пригодных на все случаи жизни "крылатых слов": такие, напр., выражения как "три кита", "фиговый листок", "гвоздь вопроса", "поднести на тарелочке", "сидеть между двух стульев", "паки и паки", "связать по рукам и ногам" и т. п. постоянно повторяются им по самым разным поводам[9]. Ленинский стиль красноречия повлиял на речь других большевистских ораторов и вождей, а от них, как зорко заметил в свое время А.М.Селищев, перешел в средства информации и в повседневную речь[10]. И, конечно, стиль этот еще скорее, чем язык литературы и интеллигенции, поддавался влиянию канцелярско-идеологической новоречи, с которой он и так уже находился в родственных отношениях.

Этот напористый плебейский язык 20-х гг. и основанный на нем журнализм не могли не отразиться и на стилистической ткани романов Ильфа и Петрова, где они присутствуют и становятся объектом игры наряду с другими речевыми пластами. Ни для кого не секрет, напр., обилие в тексте ДС/ЗТ заведомо известных и расхожих цитат ("па-

мятник нерукотворный", "взыскательный художник", "средь шумного бала", "я пришел к тебе с приветом", "а поворотись-ка, сынку" и т. п., включая и "мавра, который может уйти" [см. примечание 10 к ДС 1])[11] и невзыскательных, если не просто затертых журналистских шуток (сравнение пасажиров "Антилопы" с тремя богатырями; картина "Большевики пишут письмо Чемберлену"; "индийский гость" о Р.Тагоре и т. п.) — и это наряду с эрудированными и порой хорошо замаскированными отсылками к самому широкому спектру литературных жанров и мотивов, с виртуозным построением сюжета и образа, с меткой метафорикой, с действительно первоклассными остротами! Какими бы историко-культурными или биографическими причинами ни объяснять присутствие в ДС/ЗТ этой разменной монеты массовой риторики и газетного юмора, художественно они вполне вписываются в контекст той безудержной цитатно-стилизационной стихии, которая царит на страницах романов, втягивая в них, притом далеко не всегда с чисто пародийной целью, самые различные стили литературы и речи.

2.3. *Мимикрия.* Ответ людей на давление государства — мимикрия, одно из наиболее универсальных явлений в мире ДС/ЗТ, неиссякаемый источник комических положений и острот. Следует сразу же сказать, что мотив мимикрии в полную силу развертывается лишь во втором романе, чтó вполне естественно объясняется ужесточением идеологического климата в 1929-30. В условиях нэпа несочувствующие советской власти элементы еще могли делать ставку на эскапизм, заботиться о приискании себе не столько лойяльной маски, сколько просто уютного уголка в стороне от политики. Таков отец Федор, рассчитывающий "зажить по-хорошему возле своего свечного заводика". Другие, как Чарушников и компания, мечтают о падении большевиков и также не прикидываются марксистами, а пережидают в стороне, приторговывая кто баранками, кто мануфактурой. В ДС их существование еще не отмечено, как в ЗТ, печатью эфемерности. Мир, поделенный между государственной и частной сферами, представляется достаточно устойчивым. Советскую терминологию герои первого романа пускают в ход не на каждом шагу, а лишь при крайней нужде, как неверующий в иную отчаянную минуту взывает к Богу. Так, о. Федор в пылу схватки с Воробьяниновым из-за стула ссылается на "власть трудящихся"; провинившийся Ипполит Матвеевич бормочет что-то об аукционерах, которые "дерут с трудящихся втридорога" [ДС 9, 21] и т. п. Мимикрия в ДС — лишь прозрачная косметическая уловка подхалимов и халтурщиков, как псевдоним "Маховик", под которым работает бывший "Принц Датский" [ДС 13] или как "многоликий Гаврила" Никифора

Ляписа. Напротив, во втором романе, действие которого с самого начала проходит под грозным знаком чистки, персонажи мимикрируют ради выживания, и делают они это со страхом (геркулесовцы), со слезами и мукой (Синицкий), в суете и суматохе (художники, гоняющиеся за ответственными работниками [ЗТ 8]), с ляпсусами и проговариваниями (Синицкий в шарадах делает идеологические промахи, Скумбриевич заявляет комиссии по чистке "я не Скумбриевич, я сын" [ЗТ 35]). И мимикрия носит здесь уже не индивидуальный и спорадический, а перманентный и массовый характер ("Геркулес"). Наиболее дальновидные применяют хорошо продуманную технику притворства, рассчитанную на длительное подпольное выживание (Портищев [см. примечание 4 к ЗТ 4], Корейко, мнимо-сумасшедшие), но и они в конце концов лишь отсрочивают этим свое разоблачение и провал.

Один из типичных результатов мимикрии в культурной сфере — курьезные гибриды, в которых старые формы и модели наскоро переделаны в соответствующие советские и проглядывают из-под них, напр., статуэтка "Купающаяся колхозница", новогодние рассказы о "замерзающей пионерке" [см. примечания 44 (3b) к ЗТ 8 и 4 к ЗТ 9] и т. п. Новолефовский критик издевается над песней "Привет тебе, Октябрь великий", скроенной по образцу фаустовского "Привет тебе, приют невинный" [см. примечание 16 к ДС 5]. Рецензент эпохи ЗТ отмечает, что "Нагродская и Вербицкая, прикрывшись защитным цветом громких фраз о колхозном строительстве, о новом человеке, продолжают поставлять читателю мещанское обывательское чтиво"[12]. Любопытно, однако, что в то время как советская критика клеймит приспособляющихся деятелей искусств, советский агитпроп совершенно открыто и демонстративно настраивает свою продукцию на популярнейшие старые мотивы: ср., напр., революционные варианты песен "Стенька Разин" "Вдоль по речке", "Так громче музыка, играй победу", пресловутые новые частушки и т . п.

2.4. *Лоскутный облик культуры.* Все эти явления способствуют другому бросающемуся в глаза свойству мира ДС/ЗТ. Мы имеем в виду лоскутность представленной в романах культуры, ее до причудливости гетерогенный и дисгармонический облик, словно издевающийся над установкой на единообразие, которую тоталитарная идеология содержит в своей программе, но пока что бессильна полностью осуществить на практике. Новому быту нехватает единого стиля, на многих своих участках он наскоро сметан из взаимно диссонирующих элементов разного происхождения, как, напр., пестрый набор советской и дореволюционной мебели в кабинете председателя горисполкома [ЗТ 1] или

"восемь экспонатов" краеведческого музея, среди которых зуб мамонта, макет обелиска, жестяной венок с лентами и проч. [ЗТ 31].

Пестрота эта обусловлена рядом причин, самая простая из которых — элементарная бедность, всеобщий дефицит, вынужденный аскетизм быта в начинающуюся эру пятилеток. Нехватка простейших благ ведет к их расхватыванию и разрозниванию, к разрушению всяческой комплектности. В этом смысле сюжет первого романа, основанный на разрознивании гарнитура стульев, подчеркнуто символичен. Показательна и та сцена, где Остап пытается обмундировать антилоповцев сообразно своим представлениям о характере каждого: Балаганову подошли бы "клетчатая ковбойская рубаха и кожаные краги", Паниковскому — "черный сюртук и касторовая шляпа", самому Бендеру "нужен смокинг" и т. п. Подобные требования были бы вполне удовлетворимы в рамках высокоразвитой и тонко дифференцированной культуры, напр., дореволюционой или даже нэповской. Но в советской России 1930 года, где "штанов нет", не приходится мечтать о гармоничных ансамблях, о нюансированном подборе костюма к личности, и на Паниковского вместо сюртука напяливают мундир пожарного, из-под которого, как всегда у этого персонажа, болтаются кальсонные тесемки.

Не менее важный фактор, придающий лоскутный облик советской культуре, — это бесчисленные вкрапления в нее старого, вдребезги разбитого быта. Протоколы с "лиловыми 'слушали-постановили'" вырываются из папок с тисненой надписью "Musique" (одна из вводных деталей романа, символично предваряющая множество манифестаций того же явления на дальнейших его страницах); советское учреждение размещается в бывшей гостинице с дриадами и наядами; метрдотель "от Мартъяныча" пытается оформить в лучшем старорежимном стиле банкет в честь строителей Турксиба и т. п. [ЗТ 1, 11, 29]. Атрибуты, эмблемы, формулы, представители прежней культуры выбиты со своих традиционных мест, вырваны из приличествующего им окружения, хаотично разбросаны по ландшафту новой действительности, варварски втиснуты в чуждые им, остраняющие, а порой и оскверняющие контексты. Бакенбарды Хворобьева, напр., "кажутся ненатуральными", когда под ними нет "ни синего вицмундира, ни штатского орденка с муаровой ленточкой, ни петлиц со звездами тайного советника" [ЗТ 8]. Вместо чинов министерства народного просвещения бакенбардиста окружают Пролеткульт, совслужащие, стенгазеты, непрерывка... Старый мир до основанья разрушен, полузасыпан, перестал существовать как единый ансамбль, и на поверхности можно наблюдать лишь разрозненные его осколки в самых разнообразных комбинациях с элементами нового быта и друг с другом.

Подобный угол зрения связан определенной преемственностью с поэтикой начала столетия. Эмоциональная приверженность к индивидуальной детали, к малой бытовой вещи была ярко выражена в культуре серебряного века, славившего и одухотворявшего хрупкую фактуру жизни, учившего бережно лелеять каждый отдельный ее фрагмент и каждый миг ввиду трагической эфемерности человека и культуры (такой оттенок имеет любовь к вещи в поэзии акмеистов, у Розанова и др.). Поэтика предметности поддерживалась и чутьем к символическому измерению мира, свойственным культуре раннего XX в.. Этот интерес к отдельной вещи передался послереволюционной литературе, хотя, конечно, с заметно сдвинутыми акцентами. Калейдоскоп полузабытых аксессуаров эпохи, отрывочных фраз, выхваченных из потока времени деталей, коллекции реалий, "поминальные списки вещей"[13] — таков обычный после 1917 способ воссоздания образа прошлого как в советской, так и в эмигрантской литературе (ср. хотя бы описание одного и того же предмета — серебряного пресс-папье с медвежонком — у эмигранта-сатириконовца С.Горного и в ЗТ [примечание 6 к ЗТ 20]). При этом у разных авторов в разных пропорциях сочетаются идущее от серебряного века ностальгически-бережное отношение к фрагментам "милой жизни" (теперь уже ставшим фрагментами в буквальном, этимологическом смысле слова) и новое, в циническом духе времени, глумление над их беспомощной оголенностью, оторванностью от родной среды. Сам выбор предметов, разумеется, также бывает разным в зависимости от позиции автора. Со щемящим лиризмом рассыпает перед читателем подробности ушедшего быта уже упомянутый С.Горный (напр., в книге с характерным названием "Только вещах"). То же у поэтов: *Принесла случайная молва / Милые, ненужные слова: / "Летний сад", "Фонтанка" и "Нева"...* (Вертинский); *И в памяти черной, пошарив, найдешь / До самого локтя перчатки,* и т. д. (Ахматова) и мн. др. Напротив, Ильф и Петров, в широком смысле находящиеся в той же струе, примыкают к ее левому (т. е. ироническому и десакрализующему) флангу. Соавторы часто и с насмешливой подробностью описывают разрозненные коллекции обломков прошлого: то пеструю мебель в кабинете председателя [ЗТ 1], то предметы аукционного торга [ДС 21], то приобретения Остапа, решившего превратить миллион в ценные вещи [ЗТ 36]. Обе линии, ностальгичная и ироническая, сходятся в поздних мемуарных произведениях В.Катаева (одно из которых — в сущности, целая энциклопедия воспоминаний о вещах — так и называется: "Разбитая жизнь....").

2.5. *"Рециклизация".* Новая цивилизация, как и разрушенная старая, далека от желаемого единообразия — не в последнюю очередь именно благодаря засоряющим ее membra disjecta старого быта. Эти последние не могут немедленно исчезнуть со сцены, да и молодой советский истэблишмент, по своей бедности и неустроенности, продолжает в них нуждаться. Но использует он их в смещенных, периферийных функциях, нимало не считаясь с тем, насколько престижная роль отводилась тому или иному объекту в иерархии старого мира. Предводитель дворянства служит регистратором загса, в альковах бывшей гостиницы развешиваются учрежденческие диаграммы и схемы. Старое, как утильсырье, подвергается массовой переработке, или, говоря по-современному, *рециклизации* (recycling). Новая культура утилизирует обломки старой, подобно тому как как в средние века победители вделывали в кладку своих домов детали, гербы, украшения из снесенных дворцов и башен поверженного врага...

Рециклизация, захватывающая как материальные, так и духовные аспекты дореволюционной культуры, дающая себя знать в большом и малом, является одной из главных доминант мира и стилистики романов Ильфа и Петрова. Она налицо и и в розыгрышах Остапа Бендера, и в трактовке множества персонажей и предметов, и в фабульных мотивах вроде "рогов и копыт", и в самой фактуре романов, демонстративно построенных из элементов старой литературы[14] (см. ниже об интертекстуальности). Перед лицом этой нигилистически-иронической[15] стихии, беззастенчиво перемалывающей культурный и человеческий материал, можно если не безоговорочно принять, то понять точку зрения Д.Мирского, который в рецензии 1931 г., отдавая должное комическому таланту Ильфа и Петрова, усматривал в ДС (как и в ряде произведений Л.Леонова, В.Катаева и др.) "стопроцентный цинизм и презрение к человеческой природе" и находил, что в конечном счете роман производит мрачное впечатление[16]. Следует заметить, однако, что в отношении девальвации человеческих слов, намерений и претензий ближайшим предшественником авангардных писателей был скорей всего Чехов, которого меньше всего можно заподозрить в цинизме[17].

Принцип рециклизации, действующий на всех уровнях романной структуры ДС/ЗТ, отражает хорошо известные тенденции времени. Общеизвестна, напр., установка на то, чтобы использовать все то из старой культуры, что может пригодиться пролетариату (напр., мастерство классиков, знания интеллигенции и т. п.), остальное же, включая и "выжатых", как лимоны, носителей этой культуры, отбросить за ненадобностью[18]. Это положение дел весьма ясно формулировал Иван Бабичев, герой "Зависти" Ю.Олеши: "Они жрут нас, как пищу, — девятнадцатый

век втягивают они в себя, как удав втягивает кролика... Жуют и переваривают. Что на пользу — то впитывают, что вредит — выбрасывают... Наши чувства выбрасывают они, нашу технику — впитывают!" [II.6]. Иногда этой операции придавался демонстративно-символический характер, напр., когда колокола публично снимались для переплавки на нужды пятилеток, или когда всем известные старые песни и лозунги переиначивались, как это уже было отмечено, на советский лад. Однако наряду с подобной сознательной, методичной и вызывающей рециклизацией происходили и массово-стихийные процессы того же направления, приводившие к хаотическим результатам.

Все это придавало культуре 20-х гг. пестроту, которая в романах Ильфа и Петрова нарочито сгущена и непрерывно эксплуатируется в сатирических целях. Полупереваренный дореволюционный материал то и дело проглядывает в ДС/ЗТ из-под форм новой действительности, комично с ними контрастируя: "Как завхозы ["Геркулеса"] ни замазывали старые надписи, они все-таки выглядывали отовсюду. То выскакивало в торговом отделе слово ‘Кабинеты’, то вдруг на матово-стеклянной двери машинного бюро замечались водяные знаки ‘Дежурная горничная’...."[19] (отметим одновременную рециклизацию в стилистическом плане — использование начальных слов "Воскресения" Толстого и других литературных мотивов [см. примечание 1 к ЗТ 11]).

Эта стилистическая разноголосица не распространяется на "положительную" часть социалистического мира: рабочие, строители, журналисты "Станка", комсомольцы турксибских глав ее почти не знают. Растущие целиком на новой почве, не связанные с прошлым, эти слои обладают примитивной, но свежей, цельной и по-своему притягательной культурой. Комичные вкрапления осколков старого характерны прежде всего для бюрократической, идеологической, административной, культурной сфер советского мира. Здесь они могут образовывать довольно значительный и жизнестойкий субстрат, под влиянием которого формы нового перерождаются и начинают походить на старое; так, народное гулянье в пользу узников капитала есть, в сущности, травестия масленичного гулянья [см. примечание 16 к ЗТ 14]. В унисон с этими тенденциями работает и мимикрия в сфере литературы, искусства, агитпропа (см. выше).

3. Литературная генеалогия Остапа Бендера и его функции в романе

3.0. *Вводные замечания.* Лишь выявив эти главные силовые линии художественной модели мира в ДС/ЗТ, можно перейти к релевантным чертам образа Остапа Бендера, а также архитектоники и стилистики романов о нем. Бендер — фигура достаточно традиционная, имеющая за своей спиной солидную генеалогию (в том числе и в русской литературе), но вместе с тем и обладающая оригинальностью, которую можно вполне оценить лишь на фоне традиции. Оригинальность эта состоит, во-первых, в новой комбинации известных признаков и типов литературного героя, и, во-вторых, в том, что эти традиционнные признаки и типы оказываются спроецированы в советскую действительность, на фоне которой они неожиданно приходятся "ко двору", получают парадоксальные применения и начинают жить новой жизнью.

В критических работах об Ильфе и Петрове не раз отмечались как социальная несолидность Бендера, сугубо жульнический характер его деятельности, так и присущие ему черты интеллектуализма, духовного аристократизма, остроумия, превосходства над массой. Подобные наблюдения, очевидно, правильны, но они не могут в полной мере передать своеобразие фигуры Бендера, поскольку определяют данного героя с помощью чисто житейских понятий, а не в терминах систем и конструкций, из которых складывается литература. Мы сможем лучше оценить изобретательность создателей Бендера, если будем рассматривать этого героя в перспективе литературной типологии, как пересечение и модификацию некоторых уже известных классов персонажей. Понимание того, к каким из существующих "семейств" героев принадлежит Бендер, позволит успешнее опознать в его фигуре релевантные элементы и аспекты, присущие данному семейству, и предсказать или разглядеть другие, которыми он в силу принадлежности к этому семейству мог бы обладать или даже обладает, но в недовоплощенном или размытом виде.

3.1. *Бендер в типологической перспективе: 'демонизм' и 'плутовство'.* В самом общем плане следует, по-видимому, указать два главных ряда литературных типов, в которые одновременно входит Остап Бендер: (а)'плутовской' и (б)'демонический'.

С одной стороны, герой ДС/ЗТ очевидным образом относится к типу деклассированных авантюристов, чьи интересы располагаются в тривиальной, 'низменной' сфере, заведомо отключенной от каких-

либо идеалистических или престижных устремлений. В словаре культуры фигура плута помечена признаком 'низ', его цели откровенно эгоистичны и безыдейны, что, естественно, создает богатые возможности для подрыва с его помощью чьих-то претензий на значительность, для высмеивания неумных и вредных страстей, для развенчания "чужой патетической лжи и условности" (Бахтин). Примеры плутов или бродяг, чья деятельность бросает вызов чужой солидности, известны: это, напр., находчивые слуги сумасбродов-хозяев у Мольера, "король" и "герцог", дурачащие провинциальных обывателей, у М.Твена (Приключения Гекльберри Финна), жулики О.Генри, ряд вариантов чаплиновского героя; в реальной жизни это аферисты вроде знаменитого корнета Савина и др.

С другой стороны, как уже отмечали наиболее внимательные критики[20], Бендер входит в разветвленную семью интеллектуально изощренных героев, стоящих высоко над "толпой" и одиноких в этом своем олимпийстве, героев, с иронией и своего рода научным любопытством взирающих на человеческую комедию, и по праву превосходства позволяющих себе всякого рода опыты над неразумными существами, манипулирование ими, передразнивание и провоцирование. "Я невропатолог, я психиатр", — говорит о себе Бендер, — "я изучаю души своих пациентов. И мне почему-то всегда попадаются очень глупые души" [ЗТ 6]. Когда абсолютные мерки и "телескопическое" зрение такого существа вдруг обращаются на возню мелких и пошлых людей, эффект оказывается комическим, особенно если подобным образом посрамляются целые сообщества пигмеев вместе с их "идеологией", "общественным мнением", "авторитетными" институтами и т. п. Этих героев, мощную поросль которых породила эпоха романтизма, принято объединять под условным названием 'демонических'. В их ряд входят столь различные фигуры, как Печорин, Воланд, Хулио Хуренито[21], а до известной степени также тургеневский Базаров, Маяковский как художественная личность и "я" собственных произведений, и др. Демонический персонаж способен на благородные поступки ради рядовых людей, к которым испытывает благожелательность, — вспомним хотя бы самопожертвование Базарова ради мужиков, на чей счет у него нет никаких иллюзий, или Воланда, протягивающего руку смелым и независимым людям, или заботу Остапа о бывших компаньонах в конце ЗТ. В то же время подобный герой нередко присваивает себе наполеоновское право распоряжаться маленькими людьми и их жизнью как дешевым материалом для своих титанических экспериментов. В высокой своей разновидности данный тип может обладать подлинным обаянием, "харисмой". В менее приятных вариантах могут выступать на

первый план такие черты, как пустота, цинизм, издевательство над всем и вся, а также такое известное свойство дьявола, как отсутствие устойчивого характера, бесконечная множественность масок и обличий. Тогда, в зависимости от степени "злокачественности", мы получаем или мелких бесов и пересмешников, как спутники Воланда, или монстров типа Петра Степановича Верховенского.

'Плутовская' и 'демоническая' ипостаси совпадают в одном: обе они предполагают принципиальную *невовлеченность* героя в дела и страсти "отдельных лиц и целых коллективов", свободу от идеологий, повинностей и подразделений, осложняющих жизнь рядовой массы, дистанцированное и нередко насмешливо-остраняющее отношение к тому, что для нее составляет предмет интереса, вожделения или страха. Можно рассматривать плутовство и демонизм Бендера как два контрастных регистра, через которые проводится единая тема 'невовлеченности' и которые затем неразрывно совмещаются в характерной модели бендеровского поведения, в знакомом всем читателям рисунке бендеровского речевого и практического остроумия. Участвуя в автопробеге или разговаривая с монархистом Хворобьевым, Остап как легковесный деклассированный плут дурачит и эпатирует своих партнеров "снизу", как мудрец-экспериментатор манипулирует ими и обнажает их смешную сторону "сверху", и в обоих качествах остается надежно "вне" сферы страстей, принуждений и условностей, довлеющих над их жизнью[22].

Этот контраст 'невовлеченности' Бендера с 'вовлеченностью' всех остальных делается особенно выпуклым благодаря формуле, по которой неизменно строятся встречи Бендера с другими персонажами. Как правило, он застает их не в спокойных и нейтральных ситуациях, а в состоянии повышенной эмоциональной напряженности. Мир, с которым имеет дело Бендер, — это всегда мир патетичный, спешащий, беспокоящийся, терпящий бедствие. Человеческие коллективы охвачены массовыми поветриями, их кружат водовороты и бьет лихорадка. Некоторые из этих страстей пребывают в латентном состоянии, пока их не пробудит к жизни Бендер: так, он расшевеливает монархические чувства старгородских обывателей и вызывает приступ шахматной горячки в Васюках. В других случаях он подстраивается к уже бьющим ключам массовой энергии, как автопробег, шабаш на кинофабрике, борьба в коммунальной квартире, кампания по подписке на заем, чистка в учреждении, бурная художественая жизнь в провинциальном городке, журналистский ажиотаж вокруг Турксиба. То же относится к индивидам: в момент, когда в их жизни появляется Бендер, все они переживают тот или иной личный кризис, нуждаются в сочувствии и помо-

щи[23]. Эллочка проигрывает состязание с дочерью миллионера; инженер Щукин стоит голый на лестнице перед защелкнувшейся дверью; Изнуренков ждет увоза описанной мебели; Альхен, расхитивший казенное имущество, мучается стыдом и боится милиции; Лоханкина бросила жена и высекли соседи; Ухудшанский не находит подходящих слов для репортажа о стройке, и т. п. В аналогичных положениях застает Бендер своих будущих компаньонов: Паниковский спасается от преследователей, Козлевич переживает депрессию в автомобильном деле, над Балагановым вот-вот блеснет "длинный неприятный меч Немезиды". На фоне всех этих лиц и коллективов, в разной степени озабоченных, хмурых, согнутых под ярмом необходимости, свобода и беспечность Бендера производят освежающее действие. Его реакция на бедствия других выражает отрешенную юмористическую заинтересованность: "— Паниковского бьют! — закричал Балаганов, картинно появляясь в дверях. — Уже? — деловито спросил Бендер. — Что-то очень быстро" [ЗТ 12].

Острота́ романов Ильфа и Петрова выразилась, среди прочего, в том, что персонаж с такой комбинацией свойств оказался помещен в советскую действительность, законом которой было как раз *вовлечение* индивида в массовые формы жизни, притом вовлечение, мягко говоря, весьма настойчивое, оставляющее очень мало места для уклонения. В подобных условиях похождения героя типа Бендера неизбежно выглядели как рискованная дерзость. Будь он только плутом, это еще было бы терпимо: ведь шуту и жулику, которые с социальной точки зрения являются "никем", многое сходит с рук. Именно эту сторону в фигуре Бендера выделял В.Набоков, говоря: "Ильф и Петров, два замечательно одаренных писателя, решили, что если сделать героем проходимца, то никакие его приключения не смогут подвергнуться политической критике, поскольку жулик, уголовник, сумасшедший и вообще любой персонаж, стоящий вне советского общества, — иначе говоря, любой персонаж плутовского (picaresque) плана, — не может быть обвинен в том, что он недостаточно хороший коммунист или даже просто плохой коммунист. Так Ильфу и Петрову, Зощенке и Олеше удалось создать образцы абсолютно первоклассной литературы под знаком полной независимости, поскольку выбранные ими темы, персонажи и сюжеты не могли рассматриваться как политические. До начала 30-х гг. они еще могли это себе позволять"[24].

Советская критика, по-видимому, в основном поддалась на эту уловку, и возобладавший в ней взгляд на Бендера как на жулика par excellence уберег этого героя от анафемы, запрета и забвения, каким подверглись, напр., персонажи Булгакова, от ученых Персикова и Пре-

ображенского до демона Воланда, в которых олимпийское превосходство, свобода, невовлеченность в советские политизированные дрязги воплотились в незамаскированном и вызывающем виде. Главным амплуа героя Ильфа и Петрова критики более или менее единодушно признали плутовство, да и исконно-субверсивное значение плутовства было во многом скрадено социологическими мотивировками (сколько понаписано в советской критике о Бендере как типичном продукте эпохи нэпа, о его пресловутых "собственнических" устремлениях!). Интеллектуализму же, остроумию, наблюдательности и другим "высоким" аспектам отводилась роль и вовсе второстепенных черт, которые, правда, придают этому жулику своеобразное обаяние, но сами по себе не складываются в какую-либо отдельную натуру. Плутовской статус, таким образом, помог провести через цензурно-идеологические рифы не только сатиру на советскую жизнь (тот побочный эффект бендеровских проделок, о котором говорит Набоков), но и второе лицо самого этого героя, лицо "холодного философа" и "психиатра глупых душ", лицо опасное, которое без такой камуфлирующей завесы оказалось бы в советских условиях совершенно неприемлемым, как показывает судьба соответствующих персонажей Булгакова.

Этому, конечно, во многом способствовала неполная "зрелость" Бендера в первый период его литературного существования. В первом романе его 'демонизм' еще только начинал кое-где прорезываться в недрах 'плутовства'. Между тем именно "Двенадцать стульев", и поныне оцениваемые многими как более "классический" из двух романов, задали инерцию восприятия Бендера в советской и зарубежной критике. В ДС этот герой еще отчасти наделен чертами босяка, позволяет себе "обыкновенную кражу", унося чайное ситечко вдовы, не делает программных высказываний, не испытывает мировой тоски, — словом, ни в чем, кроме вкладываемого в его уста первоклассного авторского юмора, не выходит из собственно жульнического амплуа. Лишь в ЗТ, и притом уже с самых первых страниц, он предстает как существо иного, высшего порядка: имеет внешность атлета с медальным профилем, перед которым Балаганов испытывает "непреодолимое желание вытянуть руки по швам", как перед "кем-либо из вышестоящих товарищей"; отмежевывается от уголовщины ("я чту Уголовный кодекс"); заявляет себя как человек идеи и принципа ("меня кормят идеи", "мне скучно строить социализм"); не чужд демоническому одиночеству и томлению по "общим путям" (шатобриановским voies communes, гарантирующим счастье); наконец, подобно романтическим гигантам, не раз проявляет благородство и великодушие по отношению к бедным смертным. Само

плутовство предстает здесь интеллектуализированным, выглядит как высокое искусство; Бендер уже не жулик, а "великий комбинатор" (явный отголосок "великого провокатора" Хулио Хуренито из романа И.Эренбурга). Переход от Бендера ДС к Бендеру ЗТ, несмотря на исподволь накапливавшиеся симптомы, весьма резок. Погибнув в конце первого романа, он во втором романе восстает из мертвых новым человеком. Это первая, но не последняя большая переориентация его образа. Отметим попутно, что операцию его "оживления" Ильф и Петров проводят типичным для них способом — через аппарат архетипов и литературных ассоциаций. Новое явление зарезанного было Бендера — это, во-первых, еще одна реминисценция из Конан Дойла (погибший и воскресший Шерлок Холмс), а во-вторых, древний мотив ‘смерти и возрождения’, которым обычно оформляются радикальные личностные перемены[25]. Несмотря на эту почти-подмену Бендера в ЗТ, инерция "Двенадцати стульев" долго (и, вероятно, счастливо для судьбы более глубокого и опасного для истэблишмента "Золотого теленка") продолжала оказывать влияние на критические интерпретации.

3.1.1. *Современные применения ‘демонизма’ и ‘плутовства’.* У каждой из двух классических составляющих образа Бендера обнаруживаются созвучия с современностью, благодаря которым этот персонаж органичным, хотя порой и довольно неожиданным образом вписывается в нарисованную соавторами картину советской действительности. ‘Плутовство’, например, имеет такую известную форму, как выдавание себя за кого-то другого. В атмосфере всеобщей мимикрии такое поведение плута может приобретать оттенок пародии на притворство всего общества.

Советские преломления получает и ряд сторон ‘демонизма’. Бюрократическое мироустройство, претендующее на всезнание и всемогущество, с идиотской серьезностью навязывающее жизни свои пигмейские категории, буквально напрашивается на "провокационную" поверку категориями универсальными, мировыми, на остраняющий показ с некой высшей точки зрения, откуда вся эта система принуждений представляется необязательной и смехотворной. Фигура, в которой воплощены философическое превосходство, ирония, неподвластность мелочному контролю, умение превращать громоздкие приспособления деспотии в объект изящных игр и экспериментов, способна давать субверсивный эффект большой силы. Разновидности ее встречаются почти в каждом произведении М.Булгакова. Сюда примыкает в своей "высокой" ипостаси и Остап Бендер. Позиция иронической снисходительности, релятивизирующая мир самодовольных лилипутов, принимает у него разные формы, не в последнюю очередь проявляясь в знаменитом

остроумии. Последнее в большой мере строится на приукрашивании мелких явлений переводом их в крупный, в частности, мировой план ("Гомер, Мильтон и Паниковский" и т. п.)[26].

С другой стороны, в выборе 'демонической' маски для Бендера нашли отражение такие отмеченные выше черты послереволюционной ментальности, как пренебрежение к традиционной иерархии ценностей и с горечью констатированная Иваном Бабичевым готовность использовать, "перерабатывать" сколь угодно уникальную человеческую личность и плоды ее деятельности для сколь угодно прозаических нужд нового общества. Герой-сверхчеловек, манипулирующий обыкновенными смертными, оказался в советских условиях фигурой актуальной, допускающей — со значительным сдвигом в сторону цинизма — вполне современные применения. Отразился он и в образе Остапа Бендера, получив в его лице свободное развитие, далеко выходящее за рамки романтического архетипа. Обращение Бендера с людьми и культурно-языковыми штампами отвечает общему духу времени, бесцеремонно перетасовывающего элементы разного ранга и происхождения, наделяющего все, включая человека и его заботы, новыми неожиданными функциями.

Рециклизация применительно к человеку состоит, говоря общими словами, в том, что его воспринимают не на том уровне, на котором он сам себя мыслит, отказываются видеть его в том фокусе, в котором он сам приглашает других рассматривать свою личность, и как бы перечеркивают внутреннюю сложность, самостоятельность, взрослость, на которые он претендует. Вместо этого его суммарно заносят в рубрику, о которой он может даже не иметь понятия, причем в этой чужой перспективе ему может отводиться какая-то второстепенная, несерьезная или служебная роль (напр., роль ребенка, невменяемого, орудия или, наоборот, досадной помехи в достижении чьих-то целей, комического явления, научного курьеза и т. п.). Остап Бендер берет из воздуха эпохи это переквалифицирующее отношение к человеку, обобщает его и претворяет в каскады шуток и розыгрышей, распространяемых на любые объекты и "глупые души". Бесспорно, в таком поведении в полной мере запечатлен дух цинической непочтительности, способный в иных ситуациях давать весьма уродливые плоды, однако в случае Бендера он не вызывает возмущения, поскольку реализуется в легком, артистическом ключе. При этом, с одной стороны, нет речи о сколько-нибудь реальном вреде для объектов его розыгрышей и шуток, а с другой — сами они своей заведомой карикатурностью, как правило, парализуют всякое читательское сочувствие.

Применительно к духовно-интеллектуальной продукции — идеям, стилям, знакам, именам, штампам, лозунгам, идеологиям — рециклизация проявляется как отказ принимать эти элементы в их исконном патетическом смысле, как игнорирование их "высокого" назначения и пересадка в иные, профанные семантические ряды. Санкционированная прежней культурой иерархия слов и ценностей более не уважается и не соблюдается, — это понятно. Но примечательная черта поэтики Ильфа и Петрова в том, что это неуважение совершенно непринужденно распространяется и на новую культуру, и рециклизация приобретает всеохватывающий характер. Как предметы быта в перетряхнутой революцией советской России предстают в причудливых сочетаниях, так и в речи Ильфа и Петрова и их героя гетерогенные формулы и клише склеиваются друг с другом в шокирующие гибриды ("Афина — покровительница общих собраний", "спасение утопающих — дело рук самих утопающих" и т. п.). Как представителям старого режима и объектам старого быта выпадают новые места и роли (папка "Musique" с протоколами заседаний, предводитель дворянства под плакатом "Сделал свое дело и уходи"), так и словесные стереотипы используются в новых функциях ("милостиво повелеть соизволил", "учитесь торговать" и др. как разменная монета в жульнических розыгрышах Бендера).

3.2. *Типы "сатирических операций" Бендера.* Издевательская и десакрализаторская функция Остапа Бендера осуществляется в виде трех главных типов его взаимодействия с "глупыми душами", опирающихся на 'низкий' (плутовской) и/или на 'высокий' (демонический) статус героя. Все эти три типа бендеровских операций в большей или меньшей мере содержат элемент рециклизации человека и его деятельности. Обозначим их как "Распознавание", "Копирование" и "Использование".

3.2.1. *Распознавание* — линия поведения, принадлежащая в основном к 'высокой' (демонической) ипостаси Бендера: здесь в полной мере сказывается его интеллектуальное превосходство над окружающими обитателями советского мира и умение манипулировать их душами. Как правило, Остапу достаточно самого беглого знакомства с партнером, чтобы вывести формулу его личности и поведения, какими бы из ряда вон выходящими они ни представлялись. То, что человека с такой легкостью расшифровывают, подводят под известную рубрику и немедленно подбирают для обращения с ним нужный ключ, подрывает любые претензии на сложность и уникальность. Бендер владеет этим даром идентификации в высокой степени. Еще не дослушав партнера, он подхватывает его мысль и стиль и возвращает ему их, часто в пародийной обработке: "— Ах, — сказал Лоханкин проникновенно, — ведь

в конце концов кто знает? Может быть, именно в этом великая сермяжная правда. — Сермяжная? — задумчиво повторил Бендер. — Она же посконная, домотканая и кондовая? Так, так. В общем, скажите, из какого класа гимназии вас вытурили за неуспешность? Из шестого? — Из пятого, — ответил Лоханкин" [ЗТ 13]. Бендер мало чему удивляется, ибо обо всем осведомлен, и на любой курьез всегда находит еще более сногсшибательный факт из собственной практики; напр., неповторимому Феофану Мухину, пишущему картины овсом, он рассказывает о виденной в Москве картине из волос [ЗТ 8].

Когда 'Распознавание' не сопровождается, как в последнем примере, подстраиванием под стиль и интересы партнера, оно часто находит выражение в холодной мине всезнающего наблюдателя, для которого человеческая глупость не таит никаких сюрпризов. Эта поза Бендера напоминает булгаковского Воланда, то выражение рассеянной любознательности, с которым профессор черной магии разглядывает советскую жизнь. "Он двигался по улицам Арбатова пешком, со счисходительным любопытством озираясь по сторонам....Город, видимо, ничем не поразил пешехода в артистической фуражке....— Нет, это не Рио-де-Жанейро" [ЗТ 1]; ср. заинтересованное выражение и снисходительную усмешку Воланда при его первом появлении в Москве, его эксперименты над москвичами и комментарии о них во время сеанса черной магии и т. п. Эта поза научного наблюдения особенно часто применяется Бендером к собственным спутникам: "вторая стадия кражи гуся", "оригинальная конструкция, заря автомобилизма" [о Паниковском, Козлевиче, ЗТ 3]. Чем более патетичное положение предстает его взору (а спутники Бендера особенно часто попадают в такие положения), тем небрежнее тон, с которым происходящее заносится в ту или иную наукообразную рубрику, как если бы речь шла о чем-то давно изученном и заранее предсказанном. В этом нарочитом сдвиге интереса с человеческого драматизма ситуации на ее якобы научные параметры рециклизирующее начало бендеровской сатиры проявляется весьма наглядно.

3.2.2. *Копирование* — пародийная имитация чужой заинтересованности, вовлеченности, а вместе с нею и языка, на котором она себя выражает. В этой линии сатирического поведения ключевую роль играет 'низкая', плутовская ипостась Бендера, образующая контраст с симулируемой патетичностью. Впрочем, в той мере, в какой имитация эта опирается на знание людей и облекается в блестящую артистическую форму, можно говорить и о проявлении 'высокой' ипостаси героя. Относясь совершено несерьезно к проблемам, волнующим его партнеров, Бендер разыгрывает горячую солидарность с ними и с

готовностью пускает в ход соответствующий каждому случаю язык: "в каком полку служили", "ударим автопробегом по бездорожью и разгильдяйству", "майн готт, дорогой Васисуалий, может быть, именно в этом великая сермяжная правда" и т. п.

Как пародист, Бендер делает наибольший упор именно на языковую сторону, на затвердевшие от долгого употребления формулы, в которых каждая из высмеиваемых им культур запечатлела свое credo и специфическое лицо. Человеческая глупость предстает для Бендера в первую очередь как набор словесных штампов, смысл и связность которых, и без того уже достаточно выветренные, он подвергает дальнейшему выхолащиванию. Пародии Бендера принадлежат веку, когда более чем когда-либо осознается роль языка в формировании социального порядка, с неизбежным выводом, что и подорвать этот порядок можно, манипулируя с тем же языком: нарушая табу, обнажая условности словоупотреблений, ослабляя связь означаемого с означающим[27]. Копирование сопровождается обильной рециклизацией, при которой сакраментальное становится объектом веселого жонглирования, переносится из круга "почтенных", апробированных ассоциаций в область свободной семантической игры, приноравливается к стилистически чуждым контекстам и к тривиальным, безыдейным обстоятельствам. Характерные выражения советской и имперской эпох, равно как и словечки, выхваченные из разного рода субкультур и из языка индивидуальных лиц, сыплются из Бендера как из рога изобилия, склеиваясь друг с другом и с инородными стилистическим телами, образуя причудливые и издевательские гибриды. Применяются разнообразные способы оглупления этих формул, вышибания из них последних остатков смысла; напр., Бендер наскоро сколачивает из нескольких наугад выловленных фраз попурри, нахально подделывающиеся под связную речь: "Автомобиль не роскошь, а средство передвижения. Железный конь идет на смену крестьянской лошадке... Я кончаю товарищи. Предварительно закусив, мы продолжим наш далекий путь [ЗТ 6] или: "Я беспартийный монархист. Слуга царю, отец солдатам. В общем, взвейтесь, соколы, орлами, полно горе горевать..." [ЗТ 8].

Обессмысливающая перетасовка штампов, вообще говоря, представляет собой характерный прием сатиры Ильфа и Петрова, независимый от Остапа Бендера и не обязательно мотивируемый его остроумием. Он налицо, напр., в стенаниях монархиста Хворобьева, когда тот валит в одну ненавистную кучу засевшие в мозгу обрывки советского жаргона: "— Вывести! Из состава! Примкамера! В четыре года! Хамская власть!" [ЗТ 8], а также во множестве авторских острот. Бендер, однако, является тем героем, в котором этот и другие виды десакрализующего

поведения сходятся воедино и подвергаются разнообразному варьированию, составляя главный "нервный центр" его образа.

Особая артистичность бендеровских пародий и имитаций состоит в том, что они во многом отражают характерные тенденции советской (и, в меньшей степени, имперской) эпохи. О том, что Бендер — плоть от плоти своего времени, уже говорилось достаточно. К уже сказанному можно добавить, что операция 'Копирования' — в той мере, в какой она применяется к советскому материалу, — воспроизводит не только жаргон данной системы, но и порождаемое ею явление мимикрии, эту едва ли не главную болезнь времени. Свободный человек, Остап Бендер проделывает в легком, игровом ключе в сущности те же движения по приспособлению, защитному перекрашиванию, которые большинство граждан совершает в полный серьез, в беспокойстве и муке, впадая в смешные ляпсусы (старик Синицкий, на каждом шагу "дающий маху", и др.). Применение Бендером советской терминологии к несоответственным объектам ("По случаю наступления темноты объявляю вечер открытым" [ЗТ 6] и др.) — комический аналог экспансии бюрократическо-идеологических понятий во все сферы жизни. Наконец, несуразные гибриды, в изобилии создаваемые Бендером из разношерстных штампов ("Все учтено могучим ураганом" [ДС 34] и др.), вполне сответствуют лоскутному характеру окружающей действительности. Обладая стилем речи и поведения, в котором карикатурно фокусируются, сливаются, переходят друг в друга столь многие характерные явления конца нэпа и начала сталинщины, Остап Бендер во многих отношениях может рассматриваться как хотя и косвенное, но необычайно емкое, многогранное "кривое зеркало" своей великой и чудовищной эпохи.

3.2.3. *Использование* — третий тип сатирического обращения с людьми и объектами, основывающийся преимущественно на 'низкой' ипостаси героя. Он состоит в том, что чья-то заинтересованность, озабоченность, "лучшие чувства" и т. п. канализируются на обслуживание плутовских нужд, имеющих, по определению, материалистический и тривиальный характер. Так, Остап ради карманных денег подогревает реставрационные мечтания старгородских монархистов; включается ради обеда и бочки бензина в агитационный автопробег и проч. Использование — наиболее очевидный и глумливый вид рециклизации, при котором человек, мнящий себя самоценной личностью и независимым агентом, в действительности выступает как пешка в чужой игре, ведущейся на совершенно ином уровне, нежели его собственные интересы. Он весьма распространен в мольеровских комедиях, где достигает фарсовых форм и служит главным способом комического развенчания

дураков и деспотов. Конечно, у Ильфа и Петрова насмешка более цинична, поскольку цель плута здесь гораздо эгоистичнее и ниже по рангу, нежели у мольеровских слуг, разыгрывающих глупца-родителя ради счастья молодой пары.

Следует заметить, что наше разделение бендеровской сатирической деятельности на три типа до некоторой степени условно. Все они имеют важный общий знаменатель, разоблачая "патетическую ложь и условность" путем ее упрощения и оглупления, хотя и подходят к этой задаче по-разному. Еще более существенно, что они почти всегда предстают в совмещенном виде, т. е. Остап одновременно и 'распознает', и 'копирует', и 'использует' своих клиентов, или соединяет какие-либо две из этих функций.

3.3. *Неразличающий подход к объектам сатиры.* Важно подчеркнуть, что указанные операции Бендер применяет (как уже отмечалось) к любым лицам и коллективам, тем самым уравнивая их между собой. Не следует видеть в высмеивании советских обычаев главную суть образа Бендера. Эпизоды, в которых он имеет дело с представителями советской бюрократии и общественности, не занимают в ДС/ЗТ больше места и не несут большего акцента, чем любые другие. Бюрократизм, лозунги, идеологические кампании, хозяйственный хаос сегодняшней России для Остапа суть лишь различные формы многоликой мировой глупости в одном ряду с монархическими прожектами, раздорами в коммунальной квартире или личными чудачествами, вроде соревнования Эллочки с модной зарубежной львицей. Новое и старое осмеиваются "на равных", часто в один прием, в рамках одной фразы или игры слов. Как в житейской, так и в знаковой сфере герой Ильфа и Петрова обобщает заданную ему революционной эпохой циническую модель, пренебрегая различием между царскими и советскими, частными и официальными объектами, имея одинаковые способы обращения с идиотизмом всех цветов и рангов. Возможно, именно это невыделение советского из всего остального представляет собой наиболее обидный по отношению к социализму элемент бендеровского смеха. Такой обобщенный и беспристрастный подход к "реальному социализму" повышает ранг сатиры, делает ее более философичной и в конечном счете более разрушительной. Но он же и изымает из сатиры жало политической злободневности и памфлетной прямоты, делая роман менее уязвимым для проработочной критики.

Заметим, что универсальность издевательской техники Бендера делает, в сущности, излишним ее эксплицитное систематическое применение ко всем аспектам тоталитарного мира. Не было не только цен-

зурной возможности, но и необходимости запускать в бендеровский сатирический "миксер" всю российскую действительность 1927-30 гг. (напр., всю тогдашнюю новоречь в полном ее объеме: достаточно нескольких беглых намеков и демонстраций того, как это можно делать, вроде "Учитесь торговать" или "Вырву руки с корнем"). Знакомство с "грамматикой" бендеровской сатиры позволяет предвидеть, каким образом при соответствующих условиях она может быть распространена на гораздо более широкие пласты современности, на еще более сакральные объекты (что и делалось позднейшими авторами; ср., напр., сатирический эпос В.Войновича). Для проницательного читателя всегда было ясно, что уже само присутствие такого наблюдателя, комментатора и экспериментатора, как Бендер, делает любые части советского мира потенциально уязвимыми, бросает на них крамольную тень абсурда и относительности, даже если его фактически показанные действия достаточно невинны и обращены на второстепенные объекты.

3.4. *Поражение Бендера.* Авторы, впрочем, позаботились о том, чтобы создать и более солидный заслон исходящему от Бендера субверсивному "излучению", посвятив этой задаче всю последнюю часть второго романа. Здесь происходит вторая крупная метаморфоза героя (первой, напомним, было превращение босяка "Двенадцати стульев" в принца "Золотого теленка"). Выехав на Турксиб, Бендер выходит из привычной ему сферы несовершенного земного социализма, над которой он, по собственным словам, парил, как "свободный горный орелстервятник" [ЗТ 15], соприкасается с социализмом идеальным, с романтическим миром строителей будущего, и отторгается им, как чужеродное тело. Демоническое превосходство над толпой "непуганых идиотов", дававшее столь великолепный эффект в Арбатове и Черноморске, здесь теряет свою силу. Мы не узнаем вчерашнего "холодного философа", аристократа и атлета с гордым бронзовым профилем в человеке, готовом в панике "бежать за комсомолом", сравниваемом соавторами с выдохшимся конферансье [ЗТ 34]. Конечно, и в этом позднем Бендере можно усмотреть косвенное отражение романтического прототипа в той его грани, которая тоскует, тяготится своей отверженной исключительностью, тайно тянется к людям и к их обыкновенной жизни. Однако если эта модель и присутствует в заключительной части ЗТ, то во всяком случае предстает в резко сниженном, дегероизированном виде. Невовлеченность превращается в заключительной части дилогии из самого сильного в самое слабое место Бендера и, вступая в конфликт с принципом благодатной причастности к великим делам, закрывает ему доступ в настоящую жизнь.

Эту нарастающую к концу ЗТ грустную тему одним из первых уловил и оценил В.Шкловский, писавший в газетной рецензии: "'Золотой теленок' совсем грустная книга....Люди на автомобиле совсем живые, очень несчастливые....А в литерном поезде у журналистов весело. Весело и у вузовцев....Дело не в деньгах, не в них тут несчастье, дело в невключенности в жизнь. Остап Бендер слабее даже тех неперво-классных людей, с которыми он встречается"[28].

3.5. *Бендер в типологической перспективе (окончание).* В заключение этого раздела о Бендере немного расширим типологическую перспективу, включив в нее еще одну категорию литературных героев, с которой рассмотренные выше 'плутовской' и 'демонический' типы могут пересекаться, имея с ними один важный общий элемент — 'невовлеченность'. Отличительным признаком этого класса персонажей является "возмутительное" уклонение от всякого рода узкой ангажированности и конформизма, навязываемых господствующим порядком; непостижимое сохранение свободы и индивидуальности в условиях, когда мало кто может их себе позволить, когда мощные силы понуждают к единообразию, ритуализму , принятию одной или другой стороны в разделеном мире и т. п. Существенная черта ситуации — непроницаемость и иррациональность системы, с которой герои этого типа имеют дело, в связи с чем нонконформизм принимает у них специфические косвенные формы, избегая конфронтации и выражаясь, с одной стороны, в иносказании, иронии, поддакивании, пародийном усердии и т. п., а с другой — в тенденции действовать в обход системы, не понимать правил игры, вести себя невинно и естественно, общаться со всеми, включая представителей силы, на чисто человеческом уровне. В той мере, в какой Остап Бендер взаимодействует не с индивидуумами, а с официальными инстанциями, прежде всего советскими, у него обнаруживаются явственные черты родства с этим семейством персонажей.

Герои данного класса представлены в нескольких разновидностях:

(а) Простодушные и искренние (напр., Кандид, князь Мышкин, Чарли Чаплин в некоторых своих фильмах, Лазик Ройтшванец в романе И.Эренбурга, Цинциннат из "Приглашения на казнь" Набокова, булгаковские Иешуа и Мастер и т. п.);

(б) Демонические, гениальные, стоящие интеллектуально выше истэблишмента, способные его передразнивать и водить за нос, иногда обладающие тем или иным тайным оружием, обеспечивающим торжество над ним (Хулио Хуренито, Бендер в 'высокой' ипостаси, Воланд и

его спутники; сюда относится и Иван Бабичев из "Зависти" Ю. Олеши, которого автор, однако, снижает и приводит к поражению);

(в) Шуты, плуты и мнимые простаки (Бендер в 'низкой' ипостаси, Швейк, Симплициссимус); наконец,

(г) Трагические герои, не желающие отказаться от того, что говорят им мысль и совесть, и в результате выталкиваемые из жизни (напр., герой "Тихого Дона" Григорий Мелехов[29], доктор Живаго).

Конфликт с системой реализуется у этих персонажей по-разному, но некоторые совпадающие фабульные положения выдают их глубинную общность. Таков, напр., мотив, который можно назвать 'Завербовыванием'. Он состоит в том, что неангажированный, чуждый партиям и идеологиям, занятый лишь личными делами индивидуум попадает "в ряды" (иногда буквальные) какого-то сугубо целевого объединения, политического движения, шествия и т. п. Кандида рекрутируют в армию болгарского короля; Чаплин, сам того не зная, шагает во главе демонстрации и машет флагом ("Новые времена"); Бендер, также невольно, оказывается во главе автопробега; Швейк в инвалидной коляске едет впереди толпы, скандирующей за ним шовинистические лозунги; Григория Мелехова помимо его воли прибивает то к белым, то к красным; Юрия Живаго мобилизуют партизаны и т. п.

Близко к 'Завербовыванию' стоит мотив 'Обвинения'. Герою инкриминируются деяния, предполагающие такую степень вовлеченности в текущие политические дела, какой у него нет и быть не может, как-то: ересь, шпионаж, терористический заговор, оскорбление величества и др. Примеры: Кандид и его спутники в руках инквизиции; процесс Иешуа; обвинения Мастера в "пилатчине" и других смертных грехах; Хуренито и его ученики в Чека; попытка видеть в Воланде белоэмигранта; арест Швейка за шпионаж и подрывную деятельность; недоверие красных и белых к Мелехову; Живаго, задерживаемый солдатами Антипова-Стрельникова и т. п.

Реакция героя на натиск вербовщиков и обвинителей варьируется в зависимости от его разновидности: у простодушных — забвение жестоких реальностей мира и попытки естественного поведения (Кандид отлучается из войска, чтобы полюбоваться природой; Иешуа называет своего истязателя "добрый человек"; любопытный Живаго спрашивает у часовых название реки и местности, за что едва не попадает под расстрел; Чаплин в "Великом диктаторе" фамильярничает со штурмовиками, пришедшими его арестовывать, и проч.); у демонических — философское спокойствие, ирония, парадоксы (беседы Хуренито с чекистами); у плутов и мнимых дураков — пародийно разыгрываемая преданность делу (Швейк в армии, Бендер на трибуне в сценах автопро-

бега); у трагических героев — отвращение и горечь (Мелехов, Живаго, отворачивающиеся от назойливой индоктринации).

Мы хотели бы заранее отвести упреки в "притягивании за уши" литературных параллелей, имеющих к Ильфу и Петрову мало отношения. Ясно, что у героя ДС/ЗТ принадлежность к этой галерее обескураживающе-независимых, завербовываемых, преследуемых и эскапирующих персонажей выражена достаточно мягко и лишена ряда мотивов, характерных для подобных личностей. В линии Бендера отсутствуют, напр., какие-либо прямые конфронтации с носителями власти и принуждения. Знаменательно, что, в отличие от большинства героев данного класса, Остап ни разу не арестовывается и не навлекает на себя каких-либо политических подозрений. Это вполне понятно, учитывая ту осторожность и умеренность, с какой Ильф и Петров вообще касаются щекотливых проблем тоталитаризма и используют подрывающие его архетипы. Тем не менее, такие эпизоды, как автопробег или газовая тревога, равно как и ряд высказываний Бендера (напр., его замечания о социализме в ЗТ 2 и 36) приближают его к названной группе героев, и игнорировать эти точки типологического схождения не следует. Необходимо помнить, что применительно к литературным персонажам и ситуациям занесение в классы и категории часто имеет не абсолютный, а количественный и градуальный характер. Бендер, Швейк, Воланд, Живаго и др. — это весьма различные образы, но ни одна из соединяющих их художественных "изоглосс" не должна быть упущена. Только при этом условии мы можем прийти к пониманию литературы XX в. как многоликого целого, имеющего на самом глубинном уровне единое ситуативно-философское ядро, как ансамбля, полифонически откликающегося на один и тот же комплекс фундаментальных вопросов эпохи.

4. "Вторичность" модели мира в романах Ильфа и Петрова

4.1. *"Orbis pictus" советской России.* Как было сказано в начале настоящего Введения, дилогия Ильфа и Петрова обладает своего рода эпической объективностью. В литературе 20-х гг. она может претендовать на роль своего рода "энциклопедии русской жизни", если понимать под энциклопедичностью не только многоплановость и широту картины, но также своеобразный *итоговый* характер отраженного в ДС/ЗТ состояния мира. Перед нами набор канонических представлений о советском обществе, наличных к моменту написания романов, своего рода "orbis pictus" России 20-х годов.

Метод Ильфа и Петрова можно охарактеризовать как сводку явлений и форм советской жизни, которые к концу 20-х гг. выкристаллизовались в качестве ходячих примет времени, отлились в наглядные образы и стереотипы, привычно репрезентировавшие действительность тех лет в сознании современников. Это было тогда же замечено критикой: по словам Л.Кагана, юмор соавторов зиждется "на фиксации тех или иных примелькавшихся, ставших обыденными трафаретов нашего быта"[30]. Созданный соавторами собирательный образ эпохи сложен из представлений, которые к моменту выхода романов были хорошо "обкатаны" в литературе, кино, средствах информации и пропаганды, в речах и дискуссиях, в бытовых разговорах. К ним относится и само осмысление советской действительности в героическом и оптимистическом духе (см. выше, раздел 1). Если отвлечься от яркости, остроумия, свежести жизненных наблюдений, которыми соавторы сумели расцветить эти современные стереотипы, не будет большой натяжкой сказать, что ДС/ЗТ могли бы быть написаны и без непосредственного знакомства с жизнью 20-х — начала 30-х гг., на основании одной лишь массовой мифологии.

В еще большей степени это касается элементов дореволюционного мира, представленных в ДС/ЗТ. Здесь перед нами не столько живые реминисценции соавторов, сколько концентрат классических литературных мотивов и устоявшихся образов ушедшей эпохи; ср., напр., неизданную главу ДС — "Прошлое регистратора загса", густо заполненную заимствованиями из Чехова, Гоголя и других хрестоматийных источников. Одним словом, для Ильфа и Петрова исходной является не "сырая", а уже отраженная, обработанная и соответствующим образом интерпретированная реальность. Это отличает соавторов ДС/ЗТ от таких современников, как Бабель, Зощенко, А.Платонов, склонных поднимать именно девственные, неосвоенные еще культурой пласты жизни и давать ее глубоко идиосинкратическое отображение.

Эта "вторичность" мотивного и образного репертуара ДС/ЗТ ставит эти романы одновременно в два эстетических ряда, во многом контрастные, которые можно было бы приближенно обозначить как "революционно-авангардный" и "классически-завершающий". Общей для них чертой является отказ от сколько-нибудь значительной ревизии структур мира, доставшихся авторам от господствующей идеологии или от предшествующей культуры и, напротив, склонность к систематизации, каталогизации уже наличных элементов, к сведению их в некий сгущенный канон и к работе над этим последним.

Такие произведения, как "Мистерия-буфф" или "150 миллионов" Маяковского, пьесы Брехта, фильмы Эйзенштейна вполне откровенно

заимствуют основную арматуру своих идейных концепций и образов действительности из общедоступных источников вроде популярной литературы, школьных учебников, текущих газет, политических директив[31]. То же можно наблюдать и у Мейерхольда, театр которого, по словам Б.Алперса, "оперирует только крупными социальными категориями, имеющими уже длительную сложившуюся судьбу и обросшими исторической традицией....Исчезнувшая историческая эпоха ничему не учит зрителя. Она не разъясняется перед ним по-новому. Этот ландшафт рассчитан на чисто эстетическое пластическое восприятие зрителя". Определяя театр Мейерхольда как "театр социальной маски", Алперс замечает, что "маска всегда имеет дело с выкристаллизовавшимся жизненным материалом". Эстетическая система Мейерхольда предполагает "материал отстоявшийся, закрепившийся в литературной форме и принявший законченный вид...., наличие сложившихся и неподвижных социальных стандартов"[32].

Не затрачивая творческой энергии на моделирование самых основ действительности, на ее анализ и категоризацию, не обременяя себя проблемами концептуального плана, авангардный художник указанного типа имеет возможность обратить высокоразвитый арсенал своего искусства на задачи выразительные par excellence. С одной стороны, он может предпринять окончательную систематизацию принятой им от других модели мира, проясняя и отшлифовывая ее, развивая до предела ее логические и художественные возможности. С другой, он может позволить себе неограниченную свободу чисто формальных, выразительных и риторических манипуляций с готовой моделью, продвигая ее порой довольно далеко в сторону гиперболы, карикатуры и пародии, извлекая из нее каскады внешних эффектов, "рассчитанных на чисто эстетическое пластическое восприятие". Алперс констатирует у Мейерхольда такие способы обращения с выкристаллизовавшимися стереотипами, как невероятное увеличение, стилизация в эксцентриаду[33]. С.Эйзенштейн строит фильм на основе готовой "темы", чаще всего диктуемой задачами текущего момента, из которой мотивы и образы выводятся по законам чисто художественной логики (так, по крайней мере, предстает творческий процесс в его анализах собственных произведений). Конечно, у авангардных художников, как и у всяких других, наряду с заданной моделью действительности могут иметься и деформирующие ее индивидуальные "поэтические мифологии" (это особенно очевидно у Маяковского[34]), однако структуры, принимаемые в готовом виде, все же образуют в их текстах некий целостный и без труда узнаваемый слой. Это не в последнюю очередь связано с типичной для указанных авторов политической ангажированностью.

Нечто подобное может иметь место и в классическом произведении, если оно располагается в конце некой культурной эпохи и подводит ее итоги. Можно вспомнить, напр., "Метаморфозы" Овидия, мир которых во многих отношениях может рассматриваться как всеобъемлющая систематизация традиционных представлений о мироздании, накапливавшихся античной поэзией еще с гомеровских вре-

мен[35]. Поэт не идет вразрез с этими представлениями; напротив, он доводит их (и соответствующий язык) до высокой степени логической стройности, полноты и обобщенности. На основе усовершенствованной таким образом картины мира он строит множество ярких сцен и ситуаций, включая и сам феномен всеобщих превращений. Хотя в поэме, как это давно замечено критиками, явственно выразились и особенности субъективного авторского мировосприятия, они определяют скорее ее колористические, психологические и иные нюансы, нежели основной костяк мироздания и те событийные и риторические "аттракционы", которые составляют величие и блеск овидиевского эпоса. Эти последние являются типичным порождением такой поэтики, которая, работая над твердой, общей для целой культурной эпохи концепцией действительности, с тем большей свободой развертывает свои ресурсы в сфере чисто технической виртуозности и фантазии.

Вполне мыслимы и такие произведения, где сложившаяся модель мира берется за основу с целью ее иронического или пародийного освещения. Ведь уже само приведение некоторой действительности к ограниченному количеству стереотипных форм содержит потенциальный намек на ее искусственость и неполную серьезность. Вероятно, к этой категории можно отнести "Повести Белкина", наполненные, как это теперь известно, многократно использованными литературными мотивами[36]. Очевидно, сюда примыкают и романы Ильфа и Петрова, чем вовсе не исключается их принадлежность к "классическому" и "авангардному" типам.

Представленные в ДС/ЗТ типовые ситуации и разного рода фирменные черты советской действительности 1927-30 гг. памятны всем. В наших комментариях к тексту романов мы стараемся демонстрировать читателю (в том числе иностранному, который может не вполне свободно владеть нюансами советской культуры) привычность и "хрестоматийность" этих элементов в глазах современников. В первом романе это, напр., такие вещи как аукцион Главнауки (антикварная горячка 20-х гг.); турнир в Васюках (не менее известная шахматная лихорадка); пропаганда займов; гоголевский спектакль авангардного театра; разговоры о близкой войне, о шпионах и белоэмигрантах; беспокойная жизнь нэпманов; юбилей Ньютона в 1927 г. и ялтинское землетрясение того же года; пуск трамвая в провинциальном городе; бывшие сановники и члены Думы, вынужденные просить милостыню, и мн. др. Во втором романе — автопробег; противохимические учения; перестройка быта в Средней Азии; Турксиб и пятилетка; коллективизация (только намеками); чистка; бюрократизм; иностранные спецы в советских учреждениях; мимикрия совслужащих и деятелей искусств; коммунальная квартира; арктические полеты; странствующие аферисты-самозванцы; соевая кампания; дефицит товаров ширпотреба и многое другое. Все эти явления регулярно комментировались средствами информации, были предметом

повседневного интереса, темой лозунгов, разговоров, афоризмов и шуток. Перед нами набор признаков, по которым однозначно опознаются как эпоха в целом, так и конкретные года действия романов — 1927 и 1930 сответственно.

Что качается предреволюционного мира, то его представляют в неизданной главе ДС празднества по поводу трехсотлетия дома Романовых; помещик, увлекающийся голубями; картинки гимназической жизни в описании детства Воробьянинова; дворянские кутежи; благотворительный базар-маскарад; выступления футуристов и целый ряд других элементов, ставших уже почти обязательным реквизитом царской России в литературе 20-х гг.

По аналогичному принципу строится в ДС/ЗТ мир героев с их речами, действиями и жестами. Среди второстепенных персонажей, напр., бросается в глаза сгущенная до стилизации и социальной маски характерность, достигаемая не в последнюю очередь тщательно выисканными в литературной и речевой традиции фразами: "душа горит", "это звучит парадоксом", "кофе тебе будет, какава", "мне ваши беспочвенные обвинения странны", "долетался, желтоглазый", "нам растираться не к чему", "душегуб и есть", "как пожелаем, так и сделаем" и т. п.

Универсум романа, целиком составленный из типовых предметов и положений, можно уподобить модели старого городка в североамериканском музее, где на нескольких десятках квадратных футов собраны все атрибуты такого городка: железнодорожная станция, почта, аптека, пожарная часть, бар, кинематограф, отделение полиции. Для оживления модели в нее вносится ряд типичных движений и звуков: звонит станционный колокол, свистит и подходит к платформе паровоз, на экране кинотеатра мелькают кадры немого фильма. Чтобы придать органичность и единство романному миру и превратить его из серии разрозненных иллюстраций в действующую жизнеподобную модель, необходимы более сильные средства. Они обеспечиваются сюжетом.

4.2. *Роль сюжета в создании образа мира.* Говоря о том, как отдельные "изображения" синтезируются в психологический объект более высокого порядка, "образ", Эйзенштейн приводил пример с циферблатом часов. В "Анне Карениной" [II.24] поглощенный своими мыслями Вронский видит стрелки на циферблате, но не понимает, который час. Чтобы расположение стрелок из чисто геометрической комбинации превратилось в образ определенного часа, нужно, по словам Эйзенштейна, "чтобы с изображением что-то произошло, чтобы с ним было что-то проделано": напр., на него могут быть мысленно спро-

ецированы какие-то обстоятельства или переживания, связываемые с данным временем дня ("пять часов" — часы пик в метро, закрывающиеся книжные магазины, особый свет в предсумеречные часы и т. п.)[37]. Точно так же отдельные картины действительности в ДС/ЗТ для слияния в единый образ должны быть сшиты какими-то нитями, гарантирующими цельность восприятия. Эту роль и выполняет авантюрный сюжет в ДС/ЗТ.

Покажем на примере, как сюжетный механизм может способствовать созданию образа "мира" — правда, гораздо более элементарного, чем советская Россия 20-х гг.

В детском рассказе Л.Толстого "Прыжок" действие развертывается на корабле во время дальнего плавания. Мальчик, увлекшись погоней за обезьяной, влезает высоко на мачту и, к ужасу наблюдающих пассажиров и матросов, идет по рее ("перекладине мачты"), рискуя упасть на палубу и разбиться. Отец ребенка, капитан, выйдя из каюты пострелять чаек, видит, что его сын балансирует на конце перекладины. Не растерявшись, он прицеливается в сына из ружья и кричит: "Прыгай сейчас в воду! Застрелю!" Мальчик прыгает в море. "Двадцать молодцов матросов" бросаются за ним в воду. Ребенок спасен, а капитан скрывается в свою каюту, "чтоб никто не видел, как он плачет"[38].

Обратим внимание на то, как все моменты этой маленькой драмы оказываются реализованы через различные аксессуары корабля и плавания. Мачта, реи, канаты, корабельная обезьяна[39], палуба, окружающее море — каждый из этих элементов получает четко определенную роль или набор ролей в создании, нарастании или разрешении кризиса. *Обезьяна*, а за нею и мальчик, взбираются на *мачту*, обезьяна вешает шляпу на конец *реи*, мальчик отпускает *канат* и идет по рее и т. п. *Матросы* и *пассажиры* выполняют функцию зрителей, важную в такого рода сюжетах. *Палуба*, с которой они наблюдают за развитием событий и на которую рискует упасть ребенок, — одновременно зрительная площадка и компонент вероятной катастрофы. *Капитан*, с характерной для его профессии находчивостью, быстротой реакции, играет роль спасителя. *Море* и (косвенным образом, как мотивировка ружья) морские птицы *чайки* играют роль компонентов спасательной акции. *Каюта* — место, откуда выходит капитан (с коннотациями отдыха, удобства, отказно предшествующих беде) и место, куда он поспешно скрывается в конце новеллы (знак эмоционального потрясения).

Становясь участниками сюжета, части корабля неизбежно вовлекаются в зону напряженного внимания зрителей; каждая крупная корабельная принадлежность совпадает с той или иной "горячей точкой" в траектории читательского сопереживания драмы. Корабль с его техническими параметрами не остается фоном, пусть созвучным событию, но отдельным от него, но сам драматически разыгрывается и совпадает с событием, становится им. Сюжет с его перипетиями и катарсисом оказывается полностью выстроен из морских и судовых эле-

ментов. Что особено важно, единство события и, так сказать, принудительная безостановочность новеллистического действия, заглатываемого читателем непременно целиком, в один прием, стягивают все эти активизированные компоненты корабля в монолитный *образ корабля* как нераздельного функционирующего организма.

Сходным образом создается единство несколько более сложного порядка — *образ города* в таких произведениях с городским фоном, как "Бедная Лиза", "Медный всадник", "Преступление и наказание", "Петербург" и т. п. Конечно, сюжет уже не состоит здесь из чисто физических действий, как в "Прыжке", а связь различных частей и элементов города с сюжетными событиями оказывается далеко не такой же наглядной и нерасторжимой. Можно, напр., отделить действие романа Достоевского от Петербурга, что и делается в некоторых иностранных адаптациях. Это невыполнимо в "Медном всаднике", где две "фирменные" черты северной столицы, наводнение и фальконетова статуя, вделаны в сюжет не менее прочно, чем корабль и море в детском рассказе Толстого. Но в большинстве "городских" произведений прикрепление событий к улицам, зданиям и т. п. имеет менее наглядный и физический характер, чем в петербургской повести Пушкина. Способы переплетения судеб героев с топографией города могут лежать скорее в тематико-психологическом плане и быть довольно тонкими. Тем не менее и их оказывается достаточно, чтобы элементы города стянулись в некую цельность, удерживаемую от распадения силовыми линиями сюжета, будь он по преимуществу внешним и "моторным", как у Толстого, или каким-то иным, напр., связанным с духовной эволюцией героя. Это более органичная цельность, чем та, которая может возникнуть, скажем, в серии очерков о городе (типа "Картин Парижа" Мерсье), где единство скорее умозрительное, нежели возникающее в ходе непосредственого эмоционального переживания. Лишь сюжетное, а не свободно-очерковое сцепление городских пейзажей может вызвать к жизни то, что мы называем "Лондоном Диккенса", "Петербургом Достоевского", т. е. образ города, занимающий место в одном ряду с живыми персонажами: Оливерами Твистами, Раскольниковыми и т. п.

Можно провести параллель между этой "выделительно-объединительной" способностью сюжета и аналогичной ролью стиховой формы в поэтическом тексте. Стихотворная форма со всеми присущими ей ритмическими факторами — ограниченной длиной строки, рифмой, строфикой и проч. — выделяет входящие в текст словесно-смысловые единицы и одновременно сплавляет их в некую нерасторжимую идеограмму. Сюжет делает то же с элементами действительности — с той, однако, разницей, что последние часто уже обладают предпосылками единства (корабль, город, страна), каковое создатель сюжета не творит заново, а лишь прочерчивает, делает наглядным, драматизирует.

Образ советской России конца 20-х гг., созданный в ДС/ЗТ, по степени органичности и единства приближается к толстовскому образу корабля, чему способствуют следующие факторы:

(а) Составляющие советского мира имеют в ДС/ЗТ наглядный и дискретный характер, подобно таким частям корабля, как мачта, палуба и др. Они образуют конечный набор, хотя и значительно более обширный, чем в детском рассказе. Они хорошо знакомы читателю, входя в обойму наиболее употребительных стереотипов современной действительности.

(б) Сюжет романа, со своей стороны, также отличается простотой и наглядностью, складываясь по большей части из четко определенных задач практического и нередко физического плана. Он обладает большим единством, так как целиком сводится к одной сквозной задаче — заполучению сокровища. Это (как и приключение с обезьяной), в сущности, *одно* событие, продолжающееся без перерыва и без значительных ответвлений от начала до конца романа.

(в) Каждая из реалий современной жизни получает ту или иную функцию в развертывании главного события, причем у Ильфа и Петрова это включение бытового элемента в сферу действий героев почти всегда оригинально разработано. В результате и вся картина России на таком-то году революции со встроенными в нее перипетиями искателей фортуны выглядит как хитроумный сюжетный агрегат, в составе которого стереотипы советского быта выступают ярко, в неожиданном освещении (поскольку авторы изобретают для них нетривиальные функции в развитии интриги) и слаженно (ибо все они втянуты в струю единого интереса, представлены sub specie одной сквозной задачи).

Приведем некоторые примеры.

Сюжет типа "Шести Наполеонов", лежащий в основе ДС, обычно содержит те или иные моменты, обеспечивающие: (а) ускользание серии однородных предметов из-под контроля их владельца, (б) разрознивание и рассеивание этой серии, затрудняющее поиск [см. примечание 4 к ДС 2]. В романе Ильфа и Петрова эти две традиционные функции выполняют соответственно (а) Октябрьская революция с известной практикой реквизиции мебели у "буржуев" и распределения ее по советским учреждениям, и (б) аукцион — характерное мероприятие антикварного бума 20-х гг.[40].

'Потеря сокровища', которой нередко заканчиваются истории подобного рода, также реализована в ДС советским мотивом, хотя и относящимся скоре к сфере пропаганды и мифов, нежели ежедневной реальности: это постройка клуба железнодорожников благодаря обнаруженному в стуле кладу [см. примечание 8 к ДС 40].

Другие, более периферийные функции, возникающие в фабуле с поисками, также обслуживаются у Ильфа и Петрова известными реалиями советского быта. Любого рода уловки, ходы, успехи и неудачи в

процессе погони за стульями увязываются в ДС с теми или иными явлениями, недвусмысленно маркирующими 20-е гг., а во многих случаях и конкретно 1927, когда происходит действие романа, — напр., со слухами о диверсиях, нелегальных иммигрантах и близкой интервенции стран Антанты (на этом построен эпизод с "Союзом меча и орала"), с шахматной лихорадкой (эпизод в Васюках), с массовым переименованием улиц (неудавшееся посещение ресторана в ДС 14), с эпидемией растрат (потеря денег Воробьяниновым в ДС 20), с беспризорщиной (Бендер, подобно Шерлоку Холмсу, нанимает беспризорных для сбора информации, ДС 21) и т. п. Во втором романе на роли колес и трансмиссий сюжетной машины продолжают привлекаться характерные явления 20-х годов (напр., добраться до Черноморска помогает героям автопробег, а противохимическая учебная тревога обслуживает один из главных сюжетных поворотов романа — бегство Корейко), но к ним добавляются и признаки начинающейся эпохи пятилеток, как чистка и турксибский поезд. Для использования в сюжетных ролях годятся события не только часто повторяющиеся, вроде двух вышеназванных, но и единичные, коль скоро они связались в коллективной памяти с определенным временем и местом, — такие, напр., как крымское землетрясение 1927 г., вырывающее из рук героев предпоследний стул, или приезд в Москву осенью 1930 г. Рабиндраната Тагора, к которому томимый бесполезным богатством Бендер обращается за советом о смысле жизни.

Наряду со вполне конкретными событиями и фактами, вроде автопробега, газовых учений, землетрясения, арктических полетов [ЗТ 13], авангардного театра [ДС 30] и т. п., в сферу интереса героев могут вовлекаться и более крупные явления современной истории, вроде нэпа или индустриализации. Естественно, что в таких случаях сюжетный ход и исторический момент соединяются менее тесным и физическим способом; напр., их связь реализуется не как причинно-следственное сцепление, а просто как совпадение во времени и пространстве. Ильф и Петров любят помещать Бендера и его спутников в узловые точки истории страны и синхронизировать этапы их пути с крупными ее вехами. Примеры — контрапункт шоферской карьеры Козлевича и развития советского автомобилизма; параллелизм истории конторы "Рога и копыта" с курсом на свертывание нэпа и коллективизацию [см. примечание 5 к ЗТ 15]; совпадение окончательной победы Бендера над Корейко с пуском Турксиба, и т. п. Легко понять, что подобные синхронизации, подобно собственно событийным сцеплениям (к которым они к тому же без труда сводятся) способствуют тому, что нарисованные в ДС/ЗТ картинки жизни перестают быть разрозненными элементами фона и спла-

чиваются в компактный, всеобъемлющий и динамичный образ советской России 20-х гг.

4.3. *Художественные аспекты "вторичности".* Устроенная по этому принципу модель советского мира в романах Ильфа и Петрова окружена переливающимся семантико-эмоциональным ореолом, в котором можно условным образом выделить три крупных аспекта: "мирообразующий", "стилизаторский" и "иронико-субверсивный".

(а) *Мирообразующий* аспект поэтики, выбирающей из бесконечной пестроты явлений лишь наиболее знакомые и репрезентативные, состоит в том, что действительность предстает как обозримая и как бы освещенная ярким светом. Оперируя ограниченным количеством дискретных и легко опознаваемых единиц, авторы создают законченный мир, не слишком загроможденный предметами и людьми, "проходимый", открытый для передвижений человека. В то же время это мир, сохраняющий в полной мере свойства глобальности и простора, поскольку в нем соблюдены все дистанции и масштабы, обозначены все полюса, элементы равномерно рассредоточены в культурном и географическом пространстве. Как мы увидим далее, этот эффект поддерживается в ДС/ЗТ и другими средствами, относящимися к тому, что́ мы называем "сказочно-мифологическим" планом романов: в частности, набор объектов ограничен ввиду их стремления к уникальности и к репрезентации в одном объекте целого ряда типовых элементов (см. об этом ниже, § 5.2).

(б) Сводя советскую повседневность к "эталонным" предметам и положениям, авторы создают ее *стилизованный* образ, т. е. до известной степени дистанцированный и тем самым эстетизированный, "красивый" объект. Читатель не просто узнает в романе привычные ситуации и предметы, но получает возможность полюбоваться ими как частями неповторимого культурно-исторического ансамбля (‘Россия 20-х гг.’), способного войти в галерею уже известных парадигм такого рода (напр., ‘эллинизм’, ‘пушкинская эпоха’, ‘провинциальная Америка Марка Твена’, ‘предреволюционная Россия’ и т. п.). Создаваемая в ДС/ЗТ атмосфера "прекрасного мира" (который для нас имеет уже отчетливо ностальгический оттенок) не в последнюю очередь зависит от этой антологичности большинства образов и ситуаций.

(в) Наконец, не вызывает сомнения и *субверсивно-иронический* аспект подобного изображения мира, поскольку, как уже отмечалось, сводить жизнь — а тем более советскую, желающую быть революционной и невиданной, — к серии стереотипов, масок и отражений, значит придавать ей черты игрушечности и потенциальной пародийности. Дополнительная насмешка состоит в том, что такой же метод описания

применяется, как было сказано, и к царской России, и в этом смысле два мира приравниваются друг к другу. То, что подобную стилизованную природу имеют, среди всего остального, и мажорные картины социалистических строек и перелетов во втором романе, спасает их от скуки и от выпадения из художественного единства; мы считаем поэтому неадекватной характеристику этих глав М.Каганской и З.Бар-Селла как "публицистической туфты"[41].

Дистанцированность соавторского взгляда на советский мир способствует поливалентному освещению последнего, игре оттенков в эмоциональном отношении к нему. В мировой литературе сходные эффекты можно наблюдать у романтиков, напр., в "Романцеро" Гейне, где пестрый ассортимент эпизодов истории и культуры также подается с несколько отчужденной позиции. Эта невовлеченность позволяет автору свободно варьировать свою точку зрения, то близко подходя к изображаемым героям и объектам, то отдаляясь от них; то иронизируя, то сопереживая и впадая в тон страстной искренности. Предмет ощущается в одни моменты как глубоко драматичный, в другие — как игрушечный и преодоленный, а между этими полюсами располагается целая гамма эмоциональных гибридов и переходных состояний. Добавим, что, как и все параллели с мировой литературой в ДС/ЗТ, данное сходство, в свою очередь, может рассматриваться как часть полуиздевательской интертекстуальной стратегии романов (см. ниже, § 6.3.1).

Все эти возможности восприятия советского мира в ДС/ЗТ получают дальнейшее развитие благодаря некоторым дополнительным его чертам, о которых теперь следует сказать несколько слов.

5. Сказочно-мифологические черты мира в ДС/ЗТ

5.1. *Разъяснение термина.* Структура мира в романах Ильфа и Петрова обладает рядом черт, которые, за отсутствием более адекватного термина, можно назвать "сказочно-мифологическими". Чтобы слова "сказка", "миф", "мифологизм" и т. п., применяемые к литературе в довольно разных значениях, не вызывало у читателя ненужных для нашего исследования ассоциаций, поясним, чтó именно мы хотели бы обозначить с его помощью. Мы имеем в виду несколько идеализированное и собирательное представление о сказочно-мифологическом мироустройстве, включая в него следующие черты:

(а) Мир населяют уникальные, "больше натуральной величины" герои, соотносимые с крупными аспектами и подразделениями действительности: частями света, стихиями, родами деятельности и т. п.[42].

(б) Герои эти расселены по свету, причем каждый занимает в нем особую территорию, образно говоря, имеет свой собственный "остров" или "анклав". Пространство, разделенное на подобные участки, является дискретным и неоднородным: промежутки между "островами" не обладают полной определенностью (малозаселены, малоисследованы и т. п.)[43]. В то же время герои способны действовать в масштабе и на фоне всего наличного пространства; вся земля оказывается им по плечу. Персонажи сказки[44] и мифа[45] без труда преодолевают земные и небесные просторы. Пространство может ощущаться как весьма обширное, но в то же время оно моделируется как конечное, замкнутое и соразмерное деятельности героев[46].

(в) Аналогичным образом персонажи помещаются в расширенную временную перспективу, проецируются на "вечность", а иногда и сами наделяются вечной жизнью.

(г) Они оказываются также помещенными в широкую философскую перспективу, соотнесенными с некими центральными категориями бытия.

Эти и подобные характеристики относительно явственно выражены в ДС/ЗТ и, подобно другим параметрам этих романов, выполняют функции одновременно "позитивные", романтико-идеализирующие, и "негативные", субверсивно-иронические. Нет сомнения, что постоянное подключение глобального измерения в немалой степени способствует специфическому для атмосферы ДС/ЗТ ощущению свободы, свежего воздуха, увлекательного движения в открытую даль. Не менее очевидно, что мировой и философский фон романов созвучен установке на участие героев в истории своей страны и своего века, столь характерной для романтико-героической струи в советской литературе тех лет. С другой же стороны, эти сказочно-мифологические черты воспринимаются как откровенно ироничные и пародийные. Ведь когда похождениям плутов придается подобный резонанс, это служит постоянным напоминанием об их низком статусе (который необходимо поддерживать, чтобы плуты могли выполнять свою субверсивную роль). Кроме того, это реализует установку соавторов на пародирование старой культуры, на отмежевание от отживших свой век жанров, форм и типов речи. В частности, мировое измерение ДС/ЗТ может прочитываться как передразнивание таких черт большого романа XIX в., как историзм, универсализм, философичность[47].

Иронические обертоны мировых мотивов в ДС/ЗТ не только прекрасно уживаются с их романтическими коннотациями, но и необходимы для успеха последних, придавая им ту крупицу соли, без которой взрослому читателю XX в. трудно воспринимать прелесть утопии и ска-

эки, разделять с героями радость авантюрных странствий (о чем говорит хотя бы полное падение интереса к Буссенарам и Майн Ридам, кумирам подростков начала века). Ироническая ипостась приходит на помощь романтической, дает ей право на участие в художественном эффекте[48].

5.2. *Персонажи.* В соответствии с выдвинутой выше "мифологической" формулой, в романах Ильфа и Петрова имеется, как правило, по одному экземпляру героев, репрезентирующих в сгущенном виде каждую из известных крупных сфер и течений советской жизни. В качестве собирательного героя может выступать также город (Васюки, "представляющие" шахматную лихорадку 20-х гг.), учреждение ("Геркулес") или иного рода единица (Воронья слободка, воплощающая коммунальный быт; театр Колумба, отражение авангардных течений в искусстве и т. п.).

Уникальность героя проявляется в его выразительности и емкости, а также в отсутствии на романном горизонте каких-либо других членов того же семейства. В Лоханкине, напр., выведен (с важными оговорками, о которых см. примечание 5 к ЗТ 13) известный тип русского либерального интеллигента, и тщетно было бы искать в романе других персонажей, принадлежащих к этой категории. Кажется, что Лоханкин ее единственный представитель.

То же можно сказать о "Геркулесе". В нем одном собраны все хрестоматийные (см. выше, § 4.1) черты учреждений 20-х гг.: и бывшее гостиничное здание, и растрата, и чистка, и бюрократ со штемпелями, и кумовство, и антисоветски настроенные, мимикрирующие сотрудники, и зал с перегородкой, и липовая общественная работа, и неумелое использование иностранных специалистов, и сожительство начальника с секретаршей. Мир романа располагает всего одной клеткой для всей бюрократической стихии, и "Геркулес" эту клетку с лихвой заполняеет, являясь Советским Учреждением (как бы с определенным артиклем).

Для сравнения вспомним "Растратчиков" Катаева, посвященных сходной теме, но не устроенных по сказочно-мифологическому принципу. Там речь идет об эпидемии растрат, и, хотя в центре находится одно учреждение, на заднем плане все время виднеются другие, охваченные тем же поветрием. При этом ни одно из них не обладает универсальностью "Геркулеса", все показаны лишь с точки зрения растраты.

Есть в ЗТ и Коммунальная Квартира (тоже "с определенным артиклем") — Воронья слободка, собирающая в себе все типичные черты этой классической формы советского общежития: пестрый состав жильцов, склоки, тяжбы из-за комнаты и т. п. Симптоматично, что в Слободке

проживают и Лоханкин, и Севрюгов, что создает особенно высокую густоту репрезентативных элементов советского мира: Коммунальная Квартира, Интеллигент, Полярный Летчик...

Принципиальная единственность Слободки видна, между прочим, из следующего. Рассказывая о пожаре дома, авторы ни словом не упоминают о судьбе других его квартир и жильцов. Среди погорельцев фигурируют только знакомые лица из Слободки. Между тем, в доме должны были бы быть и другие квартиры — ведь он минимум двухэтажный (Пряхин влезает в окно второго этажа), и сгоревшая квартира носила номер три. Неувязка показательна: по ряду причин: надо, чтобы горел целый дом (коммунальная квартира обычно часть дома, и к тому же 'дом' — важный символ, в частности, обозначающий мир); однако малейший признак присутствия других жильцов, нарушая монопольное положение Слободки в романном мире, звучал бы в контексте поэтики ДС/ЗТ как диссонанс.

5.3. *Пространство.*

5.3.1. *Дискретность пространства.* В известных пределах к роману Ильфа и Петрова применима сказочно-мифологическая модель вселенной, состоящей из дискретных кусков ("островов", "городов", "царств"), разделенных пространствами с резко пониженной социальной и географической определенностью. В своих странствиях герои движутся от одного такого участка к другому. Васюки, напр., представляют собой типичный остров на пути мореплавателей (ср. параллели с циклоповским эпизодом "Одиссеи" в примечаниях к ДС 34). Сходную природу имеет и городок в ЗТ 8, характеризуемый единственно тем, что в нем на горе обитает монархист Хворобьев, а внизу, в долине — художники-конъюнктурщики. Можно показать, что вне подобных анклавов топография страны или города нарочито неясна: напр., не имеет смысла даже спрашивать о том, в каком районе Одессы расположен "Геркулес" (ср., напротив, точную городскую топографию "Улисса" или "Доктора Живаго"). Между дискретными, замкнутыми в себе "номерами" ярко стереотипизированной советской действительности почти не видно обычной, неструктурированной жизни. (Необходимо оговориться, что указанные тенденции гораздо сильнее выражены во втором романе, чем в первом; см., напр., зарисовки московских улиц в ДС 30, явно противоречащие последнему утверждению. О большей "сказочности" второго романа говорит и тот факт, что если в ДС города фигурируют под настоящими именами — Москва, Пятигорск, Сталинград, Ялта, Тифлис, то во втором Одесса названа Черноморском).

5.3.2. *"Колонизация" мира романными персонажами.* Существенно, что герои, как уникального, так и более обычного типа, не живут скученно в одном месте, но широко рассредоточены в географическом пространстве. Набор человеческих и социальных типов, выведенных Ильфом и Петровым, соотнесен с картой России, наложен на сетку ее местностей, городов, рек. Эта черта имеет, конечно, жанровое объяснение — ведь перед нами роман приключений и путешествий, — но, очевидно, она играет свою роль и в усилении сказочно-мифологического колорита ДС/ЗТ.

Симптоматична частота "случайных" встреч героев в различных точках романного пространства. Маршруты их постоянно пересекаются. Особенно показательны те нередкие случаи, когда конвергенция различных персонажей сюжетно никак не мотивирована и не использована, когда они не замечают, а то и вообще не знают друг друга, когда их сходка не играет сколько-нибудь важной роли в интриге и т. п., то есть когда существенныным, по-видимому, является лишь самый факт их одновременного пребывания в данном пространственном пункте. Таковы, напр., сцены, где Воробьянинов видит проезжающий по улице ассенизационный обоз, не зная, что лошадьми правит граф Алексей Буланов из бендеровской вставной новеллы [ДС 30]; где концессионеры встречают в разных местах страны целый ряд персонажей предыдущих глав (Безенчука, Альхена, Кислярского, журналистов московского "Станка", супругов Щукиных, Изнуренкова, отца Федора [ДС 35-39]); где при выезде из Старгорода они видят из окна поезда панораму города, и в ней, среди прочих, фигурки слесаря Полесова, преследуемого, по обыкновению, дворником, и Альхена, везущего на толкучку казенное имущество [ДС 14]; где они встречают плывущий по Волге выпотрошенный стул [ДС 35]; где в разных пунктах странствий героев появляется инженер Талмудовский, лицо эпизодическое и ни с кем из персонажей романа не знакомое [ЗТ 1, 14, 21, 23, 29]; где Бендер, въезжая в Черноморск, кричит первому встреченному пешеходу: "Привет первому черноморцу!", причем этим случайным, среднестатистическим жителем города оказывается Корейко [ЗТ 9]; где во время поездки по Средней Азии разбогатевший Бендер видит толпу журналистов, своих бывших спутников по литерному поезду [ЗТ 31].

Можно видеть в этом тенденцию к своего рода колонизации пространства романными персонажами. Авторы перемещают их маленький контингент вдоль силовых линий большого мира, засылают уже встречавшихся читателю героев во все новые узлы и артерии российской жизни и охотно используют их в качестве статистов, "людей с улицы"

соответствующих мест (Корейко в роли "первого черноморца", Альхен и инженер Щукин в пятигорской курортной толпе и т. п.). Подобная стратегия призвана исподволь указывать читателю на взаимную соразмерность большого мира и круга романных персонажей (ср.: "как тесен мир!" — типичное восклицание при неоднократных случайных встречах в разных местах) и даже, как это ни парадоксально звучит, на сравнительную малонаселенность мира (раз приходится то и дело возлагать функции статистов на исполнителей основных ролей).

Поэтика этого типа восходит к сказке и мифу, а также к ориентирующимся на миф притчам и аллегориям, где небольшая компания центральных героев служит моделью всего человечества. Мы имеем в виду такие вещи, как "Кандид" или "Хулио Хуренито" И.Эренбурга, герои которых, персонифицируя разные расы, цивилизации и школы мысли, периодически расстаются, а затем вновь собираются вместе в измененном обличии, в другой среде, в новой историко-философской ситуации. Заметим, что у Бендера во втором романе есть спутники, в которых прослеживаются метафорические связи с первоэлементами мира [см. примечания 27 к ЗТ 1 и 12 к ЗТ 6]. Впрочем, для Ильфа и Петрова еще более близкой параллелью является Диккенс, у которого данная черта представлена очень широко, особенно в похождениях Пиквика. На какой бы край света ни отправился диккенсовский герой, он имеет шансы встретить там знакомых людей и наблюдать продолжение ранее начатых фабульных линий. Соразмерность романного мира и географической вселенной в данном случае используется не столько в философских целях, как в романе-притче, сколько ради построения привлекательного авантюрного пространства, достаточно обширного и одновременно замкнуто-целостного, подвластного автору и доступного для героев, предоставленного в их распоряжение, целиком населенного ими и их знакомыми. Этот жизнерадостный аспект структуры мира, как мы говорили, играет в ДС/ЗТ большую роль.

5.3.3. *Центральное положение героев, мировая ориентация, панорамная точка зрения.* Соразмерность мира героев ДС/ЗТ большому миру имеет различные проявления в зависимости от ранга героя. У второстепенных персонажей она выражается, как было показано выше, в их способности появляться в роли статистов в самых различных местах действия (Альхен, Паша Эмильевич, Полесов, дворник в качестве фигур городской панорамы [ДС 14]). У главных героев, т. е. Бендера, его спутников и антагонистов, соразмерность с миром проявляется в их тяготении к центральным и вообще ключевым, стратегическим позициям посещаемых мест[49], в тенденции двигаться вдоль магистральных линий и быть у всех на виду. "Молочные братья шли навстречу солнцу,

пробираясь к центру города" [ЗТ 8]. В Старгороде Бендер присутствует при первомайской демонстрации и пуске трамвая, а затем объединяет монархическую "общественость" в тайный союз [ДС 13-14]; в Средней Азии едет в литерном поезде и участвует в открытии Турксиба [ЗТ 29]; в Арбатове является не к кому-нибудь, а к главе города [ЗТ 1]; и даже в столице ухитряется — пусть всего лишь в воображении — поместить себя в центр, имея "такой вид, будто вся Москва с ее памятниками, трамваями, моссельпромщицами, церковками, вокзалами и афишными тумбами собралась к нему на раут" [ДС 25]. Притягиваясь, как магнитом, к нервным узлам местной жизни, Остап попадает на тиражный пароход, привлекающий внимание всего приволжского населения [ДС 32] и в общегородскую газовую тревогу [ЗТ 23]. Деятельность Бендера и его компании затрагивает столь важные точки местной жизни, что может сказываться на все ее ритме, как, напр., в сцене скандала вокруг мнимо-слепого Паниковского, когда остановилось движение черноморского транспорта и "в городском саду перестал бить фонтан" [ЗТ 12].

Та же установка на соразмерность круга героев большому миру заставляет авторов постоянно соотносить похождения Бендера и компании не только с конкретными местами, но и с разного рода мировыми ориентирами, с пространственными точками и оппозициями, характерными для мифологического мироустройства. Наиболее типично соотнесение:

(а) со странами света, полюсами, материками: напр., Бендер входит в Старгород "с *северо-запада*"; американские туристы прогуливаются около своего автомобиля "в самой *середине* европейской России"; Остап предлагает спутникам "ехать на *край земли*, а может быть и еще дальше"; фуражка, слетевшая с его головы, катится "в *сторону Индии*"; в обоих романах в качестве эмблемы путешествий фигурируют навигационные приборы: астролябия, компас-брелок [ДС 5; ЗТ 7, 23, 33; ДС 5; ЗТ 25] и мн. др.;

(б) со стихийными силами, первоэлементами природы, астральными телами: "В черных *небесах* сиял транспарант"; "Мечников, великолепно освещенный *солнцем*, удалился"; "*земля* разверзлась и поглотила....гамбсовский стул, цветочки которого улыбались взошедшему в облачной пыли *солнцу*"; "машина подвергалась давлению сил *стихии*"; "приходится действовать не только на *суше*, но и на *море*" [ДС 33, 36, 39; ЗТ 6, 18] и мн. др.;

(в) с крупными, обобщенно очерченными компонентами мирового ландшафта — такими как 'дорога', 'поле', 'лес', 'гора', 'город', 'горизонт' и т. п.: "Для большей безопасности друзья забрались [для

вскрытия стула] почти на самую *вершину Машука*" [ДС 36]; "гусь, как ни в чем не бывало, пошел обратно в *город*"; "машина снова очутилась на белой *дороге*, рассекавшей большое тихое *поле*"; "узкая тень Балаганова уходила к *горизонту*"; "*три дороги* лежали перед антилоповцами" [ЗТ 3, 6, 25] и мн. др.

Ироническое связывание элементов романа с космосом и стихиями пронизывает у Ильфа и Петрова не только фразеологию, но и образную систему. Мы имеем в виду, среди прочего, центральных персонажей ЗТ, каждому из которых приписан метафорический лейтмотив, определяющий его место в природе: Паниковский ассоциируется с землей, Балаганов — с морем, Козлевич — с небом.

Не исключено, что весь этот пласт пародийной образности в поэтике Ильфа и Петрова, среди прочего, может рассматриваться как отдаленная реакция на "космические прельщения" и "космоцентрические" течения (такие, как антропософия или теософия), характерные для культурной атмосферы начала века[50].

Вписывание персонажей в мировую перспективу осуществляется также в панорамных картинах, где поле зрения расширяется и героям предоставляется в качестве театра действия вся земля или большой ее сегмент. В новой литературе, где люди, как правило, не могут ни летать по воздуху и видеть под собой целые страны и города (как это бывает, напр., в овидиевских "Метаморфозах" или в "Хромом бесе" Гевары-Лесажа), ни видеть "далеко во все концы света" (Гоголь), единственно возможной мотивировкой панорамных картин является точка зрения всевидящего автора, объемлющая одновременно и непосредственное место действия, и широкий мировой фон. Помимо своей тематической роли в рамках сказочно-мифологического мироустройства, подобное расширение перспективы обычно выполняет в ДС/ЗТ композиционные функции вступления, концовки, антракта, перехода и т. п. Напр., странствия отца Федора начинаются и завершаются панорамами: в начале — этюдом о дальних поездах: "Полярный экспресс поднимался к Мурманску....С Курского вокзала выскакивает 'Первый-К', прокладывая путь на Тифлис....Дальневосточный курьер огибает Байкал, полным ходом приближаясь к Тихому океану....Поезд тронулся, увозя с собой отца Федора в неизвестную даль" [ДС 4]; в конце — сценой на морском берегу: "От Батума до Синопа стоял великий шум....Пароход 'Ленин' подходил к Новороссийску....За Гибралтарским проливом бился о Европу Атлантический океан. Сердитая вода опоясывала земной шар. А на батумском берегу стоял отец Федор и, обливаясь потом, разрубал последний стул" [ДС 27]. О другом обзоре подобного типа — картине но-

чи с описанием того, как и где проводит эту ночь каждый из героев романа, — см. примечание 7 к ЗТ 14.

5.4. *Время.* Во временнóм плане можно наблюдать, с соответствующими поправками, ту же картину, что и в спациальном: персонажи, их действия, успехи и неудачи подсвечиваются диахронической перспективой и соотносятся на сей раз не с географическими ориентирами, а с крупными историческими вехами. Моменты жизни героев проецируются в универсальное время: "Прошу не забывать, что вы проживаете на одном отрезке времени с Остапом Бендером"; "мне не нужна вечная игла для примуса, я не собираюсь жить вечно"[ЗТ 23, 35]. Как в пространстве похождения плутов тяготеют к центрам, так и во времени они синхронизируются — и в шутку и всерьез — с магистральными процессами и сдвигами в жизни страны: "У меня с советской властью возникли за последний год серьезнейшие разногласия. Она хочет строить социализм, а я не хочу" [ЗТ 2]. Сюжет и история совпадают в узловых моментах: открытие конторы "Рога и копыта" на месте пяти прогоревших частников связано с концом нэпа; Остап не может продать сценарий "Шея", поскольку попал в промежуток между концом немой и началом звуковой эры кино; окончательная победа Бендера в поединке с Корейко налагается на открытие Турксиба [ЗТ 15, 24, 29].

Есть временнáя аналогия и тому, чтó в пространственном плане мы охарактеризовали как "колонизацию" мира героями книги. Кое-где в ретроспективных обзорах авторы используют персонажей ДС/ЗТ в качестве типичных фигур, "статистов" ушедших эпох, указывая этим на их как бы уже очень давнее присутствие в мире[51]: "Остап танцевал....классическое провинциальное танго, которое исполняли в театрах миниатюр двадцать лет назад, когда бухгалтер Берлага носил свой первый котелок, Скумбриевич служил в канцелярии градоначальника, Полыхаев держал экзамен на первый гражданский чин, а зицпредседатель Фунт был еще бодрым семидесятилетним человеком и вместе с другими пикейными жилетами сидел в кафе 'Флорида'" [ЗТ 20]. Благодаря размещению всех этих знакомых лиц в панораме довоенной Европы мир романа Ильфа и Петрова предстает как соразмерный большому миру и в диахронии.

5.5. *Философская перспектива.* Наряду со спациальной и временнóй, постоянно применяется также смысловая, "философская" амплификация романных элементов. Сколь угодно тривиальное явление может приобрести комичную многозначительность и закругленность в соотнесении с центральными понятиями и универсалиями бытия, из которых многие фигурируют в мифологических моделях вселенной —

такими как 'жизнь/смерть/возрождение', 'душа/тело', 'верх/низ', 'природа/цивилизация', 'человек/судьба', 'гений/толпа', 'богатство/нищета', 'грех/праведность' и т. п. Часто подобное подсвечивание (как и пространственное) играет орнаментальную и композиционную роль, выделяя важные точки сюжета.

5.5.1. *Жизнь и смерть.* Тематика 'жизни и смерти' довольно основательно вплетена в сюжет ДС, который начинается кончиной мадам Петуховой, а кончается смертью Бендера. Эти крайние координаты человеческого бытия заданы уже в первой фразе романа: "В уездном городе N было так много парикмахерских заведений и бюро похоронных процессий, что, казалось, жители рождаются лишь затем, чтобы побриться, остричься, освежить голову вежеталем и сразу умереть". Главный герой ведает по роду службы теми же вопросами рождения, любви и смерти, а стол его походит на надгробную плиту. Здесь же появляются фигуры цирюльника и гробовщика, традиционные источники парадоксов о жизни, возрасте, смерти. Вопрос о смысле жизни возникает в конце второго романа, где Бендер обращается с ним к индийскому мудрецу.

Можно еще долго перечислять места ДС/ЗТ, где эта вечная тема, равно как и другие экзистенциальные понятия, служат для иронического возвышения тривиального. Вмешательство землетрясения в дела героев комментируется в духе оппозиции 'природа/цивилизация': "....пощаженный первым толчком землетрясения и развороченный людьми гамбсовский стул" [ДС 39]. Мотив 'судьбы' в сопровождении поэтических фигур вводится в критические для героев моменты: "Над городом явственно послышался канифольный скрип колеса Фортуны"; "судьба играет человеком, а человек играет на трубе" [ЗТ 20, 23]. Линия Козлевича прочно связана с Богом, греховностью и святостью; линия Лоханкина — с "великой сермяжной правдой", духовной драмой и преображением, и т. п.

5.5.2. *Сюжет как эмблема.* Связь действия ДС/ЗТ с общими мировыми категориями имплицитно присутствует и в сюжете с его подчас обнаженной схематичностью, подчеркнутыми преувеличениями и заострениями, с невероятными совпадениями и согласованиями, заставляющими воспринимать действие романа как идеограмму с философским подтекстом, как род притчи или эмблемы с пародийными коннотациями. Все слишком хорошо скоординировано, слишком явно приведено в симметрию и подогнано одно к другому, и уже одно это наводит на мысль о какой-то высшей целесообразности и взаимосвязи, о едином промысле, которому соподчинены маленькие герои и большой мир. Высокая степень событийной согласованности усиливает то ощущение единства и тесноты мира, его соразмерности кругу героев, которое

создается пространственными средствами. Бросается в глаза, напр., синхронизация событий, происходящих в разных линиях: "В тот день, когда Адам Казимирович собирался впервые вывезти свое детище в свет...., в Москву прибыли сто двадцать маленьких, похожих на браунинги, таксомоторов ‘рено’" [ЗТ 3]. В одной из кульминационных точек неудача постигает героев на всех фронтах: Корейко бежит, квартира сгорает, контора арестована, деньги в банке кончились, затея Паниковского с гирями, параллельная основному поиску, кончается конфузом — и все одновременно. В разработке сюжета авторы тяготеют к парадоксу — по этому принципу построены, напр., такие эпизоды, как Козлевич и растратчики, Козлевич и ксендзы, история зицпредседателя Фунта, Балаганов и пятьдесят тысяч и т. п. Но парадокс есть известная форма популярного философствования, присутствие которой также сообщает повествованию квази-глубокомысленную мину.

5.5.3. *Символы.* Большую роль в амплификации смысла играет всевозможная символика, переполняющая оба романа. Густая встречаемость традиционно символических объектов придает действию сходство то с театром, то с притчей или мифом.

В центре фабулы стоит мотив ‘странствия’ и ‘дороги’, уже упоминавшийся выше в связи с простором и мировым ландшафтом, радостью жизни, авантюрностью и т. п. Но он одновременно является одним из центральных мифологических мотивов[52], а также хрестоматийным символом судьбы и жизненного пути, и эти мифо-метафорические значения иногда выступают в незамаскированном виде, как, напр., в сцене на перекрестке трех дорог, ведущих в индустриальную, колхозную и нэповскую Россию, где Бендер и его спутники останавливаются наподобие былинных богатырей [ЗТ 25]. Образ дороги занимает особенно видное место во втором романе: все действие ЗТ протекает под знаком пути, с постепенным повышением ранга средств передвижения. Роман открывается похвалой пешему ходу, затем герои сами путешествуют на автомобиле и наблюдают автопробег, а последняя часть представляет собой апофеоз железной дороги: Бендер едет на великолепном литерном поезде, направляясь на открытие Турксиба, символизирующего путь в новую жизнь. Мотив странствия и дороги подчеркивается обслуживающими его символами второго порядка (астролябия в ДС, компас в ЗТ, корабельные метафоры в описаниях "Антилопы" и т. п.).

В описаниях передвижений героев выделяются как особо знаменательные мотивы ‘входа’ и ‘выхода’, а также ‘границы’, ‘вокзала’, ‘двери’, ‘порога’, ‘крыльца’, ‘ворот’ и т. п., весьма типичные для мифологических сюжетов со странствиями[53]. Примеры можно найти едва ли

не на каждой странице ДС/ЗТ, напр., момент въезда антилоповцев в Черноморск, церемониал приветствий и прощаний при переходах границы, встречи Бендера с Безенчуком и Балагановым на вокзалах, двери в доме собеса, эссе о склонности московских бюрократов запирать двери, сцена перед дверьми костела и мн. др. [ДС 8, 28, 30; ЗТ 9, 17, 33, 36].

Среди других символов широко используется архетипическая оппозиция 'верха/низа', оформляющая разного рода моменты в судьбе и отношениях героев. В сцене диспута между Бендером и ксендзами из-за Козлевича шофер "Антилопы" стоит на высокой паперти костела, а затем спускается вниз и падает в объятия друзей [ЗТ 17]. Разоблачение и провал сопровождаются спуском с возвышения на землю: Бендер спрыгивает с трибуны в сцене автопробега, Корейко на Турксибе сходит с трибуны вниз к Бендеру [ЗТ 7, 29]. Полное поражение может символизироваться позой 'простертости', в которой Остап оказывается дважды: после бегства Корейко (на носилках, во время газовой тревоги; там же спуск под землю в газоубежище) и после схватки с румынскими пограничниками [ЗТ 23, 36]. Наоборот, улучшение знаменуется подъемом: в Тифлисе, вырвав деньги у Кислярского, герои поднимаются по канатной дороге на гору Давида, "к звездам" [ДС 39]. Движение вверх и вниз часто оформляется с участием не менее древнего образа 'лестницы', выгодно сочетающей символические функции (традиционная метафора для эволюций духовного и социального планов) с композиционными (мотивировка градаций, напр., при чьем-то постепенном появлении[54]). На лестнице развертываются сцена с голым инженером и конфликт Остапа с Изнуренковым из-за уносимого стула; по лестнице сбегает к Волге Остап, спасаясь от шахматистов [ДС 25, 26, 34]. По лестнице пролегает трудный путь ответственного работника к своему кабинету; деятельность кинофабрики представлена как сплошной бег по лестницам [ЗТ 18, 24].

Поэтический мир, в столь большой степени полагающийся на символы, не может обойтись без мотива 'огня', и последний действительно фигурирует на самом видном месте ЗТ, в сцене пожара коммунальной квартиры, входящего в комплексную катастрофу — крах всего первого тура погони Бендера за миллионером[55]. Образ огня возникает также во время автопробега ("огненный столп" разведенного Паниковским костра), в рассуждениях геркулесовского швейцара о кремации [ЗТ 4] и в других местах. (Подробный анализ огня и смежных мотивов см. в работе М.Каганской и З.Бар-Селла [см. библиографию], интерпретирующей целый ряд эпизодов и образов ДС/ЗТ в инфернальном и демонологическом ключе.)

Мизансцена у у Ильфа и Петрова тяготеет к обнаженному геометризму, что также способно нести символико-философские коннотации. Заметно, напр., пристрастие авторов к фигуре 'круга', особо отмеченной в мифологических текстах[56]: "Остап описал вокруг потерпевших крушение круг"; "пасажиры уселись в кружок у самой дороги"; старик....побежал по тропинке вокруг дома...., завершил свой круг и снова появился у крыльца" [ДС 34, ЗТ 6, 8].

Наконец, в обоих романах довольно велика роль 'числа', числовой символики, в особенности всякого рода круглых, ровных, магических и знаменательных цифр, иногда даваемых в открытой связи с тем или иным фольклорно-мифологическим мотивом: первый черноморец, семь братьев-богатырей в "Геркулесе", первый верблюд, первая юрта, первый казах [ЗТ 9, 11, 27], три дня плавания, трое детей лейтенанта Шмидта, три дороги, три богатыря [ДС 33, ЗТ 1, 25]. Герои ищут двенадцать стульев; Воронья слободка загорается в двенадцать часов ночи, подожженная с шести концов; Бендер входит в квартиру Корейко в полночь [ЗТ 21-22]. Знаменательны самые годы действия обоих романов (1927 — десятилетие революции, 1930 — "год великого перелома", коллективизация, XVI-й партсъезд).

В центре числовой эмблематики ДС/ЗТ находится бендеровский "один миллион рублей", сила которого именно в его единственности (сведéние к единичному объекту типично для символических изображений). Один миллион — хрестоматийное воплощение богатства, цифра, удобная для демонстраций, экспериментов, максим. Неудивительно, что эта классическая сумма всячески оберегается от раздробления, от "размена". Характерно уже то, что Бендер оценивает досье Корейко ровно в *один* миллион: ведь он мог бы спросить с подпольного коммерсанта и больше. Отдавая деньги, Корейко хочет вычесть десять тысяч в счет ограбления на морском берегу, но перфекционист и эстет Бендер не принимает идеи некруглого миллиона [ЗТ 30]. И позже, несмотря на траты, миллион практически остается неразменным: Бендер сохраняет его в целости до конца романа. "Остап каждый день считал свой миллион, и все был миллион без какой-то мелочи....Если не считать пятидесяти тысяч Балаганова, которые не принесли ему счастья, миллион был на месте". Вскоре после этого он демонстрирует свое богатство студентам в вагоне — по-прежнему в качестве "одного миллиона", и на шутку "мало" отвечает, что один миллион его устраивает [ЗТ 32-34]. Терминология эта остается в силе и после превращения денег в драгоценности: Остап "боролся за свой миллион, как гладиатор" [ЗТ 36]. Проводя в последней части романа идею бесполезности денег, соавторы придают им наглядную и провербиальную форму (аналогичную функцию выпол-

няет *банкнота* в миллион фунтов в известном рассказе М.Твена [см. примечание 7 к ЗТ 32]). Визуальная вещественность и цельность миллиона подчеркивается наличием контейнера — мешка, чемодана, — в котором Бендер его носит (в старых комедиях о скупых сходную роль играет горшок или шкатулка). Размен миллиона в последней главе романа на множество разнокалиберных вещей есть уже скрытый шаг к его утрате.

6. Интертекстуальность в ДС/ЗТ

6.1. *Литературность ДС/ЗТ.* Поэтика, ироничная по отношению к отстоявшимся культурам, как старым, так и новым, остраняющая и десакрализующая эти культуры, обнажающая в них элемент условности и автоматизма; поэтика, заботящаяся о создании яркого, красивого мира и увлекательного сюжетного действия, но оттеняющая эти эффекты некоторой игрушечностью и пародийностью в моделировании мира, — почти неизбежно оказывается и поэтикой интертекстуальной, заимствующей свои инструменты и материалы из тех самых выкристаллизовавшихся культур, которые подвергаются ироническому пересмотру.

И в самом деле, ДС/ЗТ выделяются среди всех произведений 20-х гг. своей исключительно густой литературностью. Это поистине идеальный объект для изучения так называемой интертекстуальности во всех ее вариантах. Как замечает М.О.Чудакова, "стиль, создаваемый Ильфом и Петровым, весь ориентирован на уже существующее в литературе"[57]. По удачному определению М.Каганской и З.Бар-Селла, "в романах Ильфа и Петрова действительность настолько поражена литературой, что сама стала формой ее существования....Жизнь глазами Ильфа с Петровым есть способ существования литературных текстов, существенным моментом которого является обмен цитатами с окружающей средой"[58]. При всей живости характеров и положений, все происходящее в этих двух романах развертывается "как по писанному", в соответствии с известными ритуалами сюжетного и композиционного развертывания. В приключениях героев, в способах изложения, в языке и стиле то в более явном, то в более замаскированном виде воспроизводятся отстоявшиеся мотивы и приемы русской и мировой классики, а также советской беллетристики — еще молодой, но уже успевшей создать собственный канон условностей и штампов. Речь авторов и главного героя — Остапа Бендера — насыщена цитатами, реминисценциями, ли-

тературными и культурными аллюзиями. Мысль об "обмене цитатами" между ДС/ЗТ и средой точна и в обратном направлении: среда, в свою очередь, позаимствовала из ДС/ЗТ десятки образов и фраз, давно уже ставших частью повседневного юмора советских людей. Вобрав в себя несметное количество цитат, дилогия Ильфа и Петрова сама стала одним из наиболее цитабельных произведений русской литературы (лишь "Горе от ума" может соперничать с нею по объему текста, вошедшего в пословицу). В новой литературе немного найдется книг, которые в такой же степени, как ДС/ЗТ, сочетали бы общедоступность с многослойным книжным и историко-культурным подтекстом, требующим комментаторских разысканий. В то же время романы устроены так, что и менее искушенный читатель, подходящий к ним без особенно высоких интертекстуальных запросов, получает полноценное эстетическое удовлетворение.

6.1.1. Литературные стереотипы обнаруживаются на всех уровнях художественной структуры ДС/ЗТ, и прежде всего в *фабуле*. Уже первичное фабульное ядро обеих книг имеет прецеденты в классике: в первом романе это ситуация 'шести Наполеонов', во втором — 'подпольного богатства'. В обоих случаях в основу фабульного развития положен архетипический мотив 'поиска'. Конкретные формы последнего тоже достаточно традиционны. В ДС, в линии отца Федора, это 'следование по пятам' (прибыв в очередное место, ищущий обнаруживает, что объект поиска недавно был здесь, но уехал). В ЗТ это 'сбор компрометирующей информации' (ср. "Графа Монте-Кристо" или "Двух капитанов"). Оба романа заканчиваются мотивом 'потери сокровища', столь же древним и употребительным, как и мотив погони за сокровищем.

Помимо этих центральных линий и ключевых фабульных моментов, отчетливо литературную природу имеет и множество более частных эпизодов. Так, прибытие Ипполита Матвеевича в Старгород к своему бывшему дворнику Тихону — это советское воплощение древнего мотива 'старый дом и верный слуга'. Типичное начало романов XIX в. — 'молодой человек без копейки денег' — привлекается Ильфом и Петровым при первом появлении Бендера как в ДС, так и в ЗТ. Злоключения Лоханкина в коммунальной квартире реализуют мотив 'страдающей личности, унижаемой хамами' (в частности, порка находит параллели в "Леди Макбет Мценского уезда" и мн. др.). Пожар Вороньей слободки — это с одной стороны 'гибель дурного места', где гнездятся зло и интриги (ср. сцены огненной или иной гибели подобных мест почти у всех классиков), с другой — 'перерождение', не менее постоянная функция огня, в данном случае пародийно приме-

няемая к Лоханкину ("Быть может, я выйду из пламени преобразившимся?" [ЗТ 21]). "Шахматиада" в ДС имеет много совпадений с "Гекльберри Финном" и с циклоповским эпизодом у Гомера. Сцены, где Бендер и его спутники с обочины дороги наблюдают автопробег, где Бендера ссаживают с литерного поезда и не пускают в самолет, где журналисты проезжают мимо него на выигранных машинах, имеют многочисленные параллели, основанные на архетипе 'экипаж и пешеход'. Голый инженер Щукин перед защелкнувшейся дверью квартиры; фуражка Бендера, катящаяся в направлении Индии; дети, растаскивающие по кусочкам починяемые слесарем Полесовым ворота; птицы, выклевывающие детали из овсяной картины художника Мухина; толпа, преследующая Паниковского, — все эти и многие другие сцены ДС/ЗТ, при всей жизненной непосредственности, которую сообщает им изобразительный талант авторов, имеют более или менее явственный оттенок вторичности, отраженности, обусловленный множеством прототипов и аналогий, мерцающих за каждой из них в коллективной читательской"прапамяти".

6.1.2. В плане *персонажей* тоже наблюдаются знакомые типы и группы, напр., 'жена-растратчица и труженик-муж' (супруги Щукины; ср. Чехов, "Попрыгунья" и др.); 'мнимый гений на хлебах у женщины' (Лоханкин/Варвара; ср. супруги Манталини в "Николасе Никльби" Диккенса, Степан Трофимович у генеральши Ставрогиной, "Самоубийца" Н.Эрдмана и др.); 'целеустремленный герой и бестолковые, вредящие делу спутники' (Бендер и его компаньоны; ср. спутники Одиссея, съевшие священных быков, Нелл и дед в "Лавке древностей", "Of Mice and Men" Стейнбека и т. п.); 'опустившийся джентльмен' (Паниковский; ср. ряд персонажей Бальзака, Чехова, Горького и др.). "Воронья слободка" напоминает о семейных пансионах Бальзака и Достоевского, старгородский дом собеса — о диккенсовских интернатах, где хозяин с родней эксплуатирует призреваемых и кормится за их счет.

6.1.3. Ориентация Ильфа и Петрова на классические модели еще более явно сказывается в *жанровом* и *композиционном* планах. Жанр романа-путешествия, приводящего героя в соприкосновение с различными сферами общества, в том числе с разного рода чудаками и монстрами, имеет давнюю традицию (Сервантес, Смоллет, Гоголь...). Мы встречаем в ДС/ЗТ такие элементы классического романа, как вставные новеллы (о гусаре-схимнике, о Вечном Жиде, об Адаме и Еве), письма (почти вся линия отца Федора дана в виде его писем к жене), авторские отступления в познавательно-очерковом или философском духе на манер Бальзака, Диккенса или Гюго (о пешеходах, о московских вок-

залах, о дверях, о большом и маленьком мире, о матрацах, об ответственных работниках, которые только что вышли и т. п.); авторские обращения к читателю и персонажам ("Позвольте, а где же отец Федор?" или "Что же ты наделал, бухгалтер Берлага?").

Структура романа у Ильфа и Петрова выглядит как сгусток канонической нарративно-композиционной техники, как антология известных сюжетных и стилистических приемов, подробно обозреть которые можно лишь в особом пространном исследовании. Укажем для примера на параллелизм двух линий, варьирующих центральный мотив 'поиска' в двух ключах, драматическом и фарсовом (Бендер — о. Федор; Бендер — Паниковский и Балаганов с гирями; ср. параллельные сюжетные линии, развивающие единую тему, в "Короле Лире", "Анне Карениной", "Холстомере", "Подпоручике Киже" и мн. др.). Ильф и Петров обнаруживают непринужденное владение нарративной техникой романа XIX в. Одна из многих иллюстраций — завязка с чередованием разных планов и перспектив (описание города, где начинается действие романа — сцена появления героя, вводящая читателя in medias res — отступление о характере и биографии этого героя — продолжение действий героя — новое отступление, на сей раз историческое или философское, и т. п.; ср. начала ДС и ЗТ с начальными сценами у Бальзака, напр., в "Истории тринадцати"). Такой композиционный принцип классического остросюжетного повествования, как совпадения и согласования важных моментов, подведение разных линий к единой кульминации, ярко представлен и у Ильфа и Петрова, причем у них эта увязка линий доведена до крайне сгущенного вида, отвечающего специфике модели мира в ДС/ЗТ (см. выше, § 5.5.2).

В использовании всех подобных ресурсов старого романа Ильф и Петров проявляют виртуозность, балансирующую между занимательностью в лучших авантюрно-романтических традициях и литературно-полемической игрой, иными словами — между позитивной и субверсивной гранями своего искусства.

6.1.4. Целые россыпи перекличек с классикой обнаруживаются на *фразеологическом* и *стилистическом* уровнях — в синтаксисе, структуре фразы, периода и абзаца, интонационном рисунке, риторических и поэтических фигурах. Внимательный читатель найдет в романах Ильфа и Петрова многочисленные гоголевские, чеховские, толстовские обороты и периоды (напр., реминисценции из "Воскресения" в ЗТ 11, из "Шинели" — в ЗТ 13, см. соответствующие примечания). Значительная часть этих реминисценций рассчитана на узнавание читателем и предполагает знакомство последнего с текстами отечественной литературы (см. ниже, § 6.3.1). Весьма многочисленны фразеологические и интонационные

фигуры сатириконовского происхождения. Много и текстуальных параллелей с западной литературой (Шекспир, Гейне, Диккенс, А.Франс, М.Твен, О.Генри, Ж.Жироду...). Среди них особенно заметное место занимают формулы, относящиеся к повествовательной технике романа приключений и путешествий (Скаррон, Сервантес, Филдинг, Т.Готье, Жюль Верн и др.).

6.1.5. Общая *атмосфера* романов Ильфа и Петрова, характерные для них *типы комизма* и способы *моделирования персонажа* также во многом восходят к классике, причем преимущественно западноевропейской. Элементы фарсового комизма и эксцентрики — физическая расправа, драки, погоня, вопли, прыжки, падения и проч., равно как и комически отрешенная, квази-интеллектуальная манера описания всего этого, — типичны не столько для русской литературы XIX в., со свойственным ей вдумчивым и прочувствованным отношением к человеку, сколько для мольеровской и особенно диккенсовской школы европейского юмора. О Диккенсе напоминают также: построение характера на основе одной лейтмотивной черты или детали (напр., Альхен, Кислярский, Изнуренков); персонажи со странными и редкими профессиями (ребусник Синицкий, зицпредседатель Фунт, торговец ордерами и информацией Коробейников; ср. кукольная швея и специалист по скелетам в "Нашем общем друге", продавец секретов И Пун в романе Джека Лондона "Сердца трех", сочинитель некрологов в "Скандалисте" западника В.Каверина); карикатура и гротеск в сценах из современной жизни (бег на кинофабрике, погоня художников за ответственными работниками, универсальный штемпель). Клоунада и черный юмор характерны также для авангардного искусства, известного непочтительным отношением к "гуманным" традициям: здесь эстетическими родственниками ДС/ЗТ могут считаться футуристы, Мейерхольд, Маяковский, немые комические киноленты. Физический комизм и чудовищно карикатурное изображение человека вполне созвучны идее десакрализации и рециклизации старых ценностей, играющей центральную роль в ДС/ЗТ. Можно поэтому предположить, забегая несколько вперед, что данный слой заимствований у Ильфа и Петрова в меньшей степени, чем другие, служит целям литературной пародии и отмежевания от традиций; во всяком случае, он не сводится к пародии par excellence, как, напр., многочисленные в ДС/ЗТ реминисценции из романтиков, Толстого, Достоевского и т. п. Эксцентрический мольеровско-диккенсовско-твеновский комизм у Ильфа и Петрова прежде всего помогает соавторам выражать собственное мироотношение, примыкающее в широком смысле к революционно-авангардной стихии,

и уже во вторую очередь он участвует в том карнавале всеобщей демонстративной литературности, каким являются оба романа.

Как известно, в начале 20-х гг. "Серапионовы братья" призывали своих коллег по перу учиться у Запада и, в частности, переходить от аморфного "жизнеподобия" русской реалистической школы к более условным и искусственным формам повествования, не отказываясь, впрочем, от идеологической и философской содержательности. Похоже на то, что из крупных советских писателей Ильф и Петров — наряду с В.Кавериным и В.Катаевым — оказались на переднем крае выполнения этой программы, хотя с ее глашатаями они связаны не были и ставили перед собой задачи более конструктивного порядка, нежели простая переориентация отечественной литературы на европейский лад. Массовое заимствование литературных деталей и конструкций имеет в ДС/ЗТ оригинальные художественные функции, далеко выходящие за пределы чисто полемического экспериментирования с сюжетностью в противовес надоевшей натуралистической бесформенности. Это придает насквозь книжной фабуле ДС/ЗТ такую органичность, глубину и общечеловеческий интерес, возможность которых вряд ли предполагали Лев Лунц с товарищами, призывая писателей учиться у Диккенса и Конан Дойла. Следует, впрочем, признать, что успех Ильфа и Петрова не привел к сколько-нибудь значительному укреплению позиций сюжетности в советской прозе. Это не удивительно, учитывая их репутацию как в общем маргинальных, не вполне "серьезных", хотя и весьма талантливых юмористов-развлекателей, возобладавшую в советской, а за нею и в западной критике.

6.2. *Статус заимствований и цитат в художественном произведении: интертекстуальность vs. неинтертекстуальность.* Современного читателя не надо убеждать в том, что переклички, цитаты, влияния и заимствования являются универсальной чертой литературы. Но не менее очевидно и то, что роль заимствованных, "чужих" элементов в художественной структуре может быть весьма различной. Современная и предшествующая литература предстает перед писателем, грубо говоря, под двумя принципиально разными углами зрения. С одной стороны, она воспринимается как *множественность* голосов и регистров, как разнообразие и потенциальное противостояние идейно-эстетических систем, вкусов, шкал культурных ценностей и т. п.; с другой — она предстает как нечто *целое*, а именно, как открытая для всех сокровищница технического опыта и мастерства, как инвентарь литературных приемов, мотивов, образов, как склад всякого рода строительных элементов и деталей.

Соответственно, любой литературный элемент, переносимый в данный текст из какого-то иного текста или целого класса текстов (направления, школы и т. п.), потенциально имеет две стороны. Для

заимствователя (далее условно "я") в источнике заимствования (далее "он") могут иметь значение:

(а) Факт инородности и различия: он — носитель *другого* голоса, другой позиции и т. д., нежели мои собственные. Возможен самый широкий спектр разновидностей "другого", напр.: я — прозаик, он — поэт (и наоборот); я — классик или реалист, он — романтик; я — непосредствен, искренен, он — искусствен, условен; я представляю здравый смысл, он — отсутствие такового; я — писатель, он — другой писатель, коллега или соперник; я — рядовой автор, он — общепризнанный классик, создатель высокоавторитетных текстов; я — аристократ, он — плебей (и наоборот); я придерживаюсь таких-то взглядов и вкусов, он — иных; я — деклассированный и безответственный, он — носитель официального языка и идеологии; я — антилитература, он — литература; я — Россия, он — Запад, и мн. др. Широка и шкала логических отношений, которые могут устанавливаться между "ним" и "мной": контраст, сближение, расхождение, ироническое или вполне серьезное отождествление, параллелизм и проч. Частью полноценной читательской реакции должно быть осознание этого различия, восприятие текста как определенной игры между "моим" и "его" голосами. Такое использование чужого материала можно называть *интертекстуальным.*

(б) Способность заимствуемой единицы функционировать в рамках гомогенной художественной системы, создаваемой автором. В данном случае существенна не инородность элемента по отношению к использующему тексту, а лишь его имманентные тематико-выразительные возможности. По этому признаку строительный материал может извлекаться из любых областей литературного инвентаря безотносительно к тому, насколько "другими" они могут быть или не быть по отношению к собственной позиции автора. Восприятие гетерогенности, игры своего и чужого не является в этом случае необходимым для нормальной читательской реакции: иногда оно будет даже нежелательным "шумом". Данный тип использования литературного материала мы будем называть *неинтертекстуальным.*

Возможны, впрочем, и сочетания установок (а) и (б)[59]. В самом деле, забота об аллюзиях и перекличках не исключает использования имманентных свойств заимствуемых элементов (таких, напр., как красота, юмор, экспрессивность, занимательность; примеры — "Село Степанчиково", романы Ильфа и Петрова). И не обязательно рассматривать это лишь как уступку наивной части аудитории: искушенный читатель, способный распознавать в тексте диалогизирующие голоса, также нуждается в художественной выразительности, хотя бы минимальной и выполняющей чисто "дигестивную" функцию. К тому же баланс интертекстуального и неинтертекстуального варьируется в различных текстах. В одних текстах или даже целых жанрах (как пародия или центон) двухголосие является законом всего построения. В других, где оно имеет более маргинальный и факультативный характер, основная доля эффекта ложится на внутренние ресурсы текста.

В разграничении интертекстуальной и неинтертекстуальной функций нет ничего принципиально нового: на нем (в иных терминах) настаивал еще Бахтин[60]. В современной критической теории достаточно последовательно различаются "intertextual" и "source-influence" studies[61]. Известна также дихотомия "сильной" и "слабой" интертекстуальности, примерно соответствующая нашему делению заимствований на интертекстуальные и неинтертекстуальные[62]. Тем не менее, в практической критике подобные разграничения нередко недооцениваются (а то и принципиально отбрасываются), и интертекстуальность, т. е. эффект, основанный на активизации различий, неразборчиво приписывается любым совпадениям и параллелям. Но ведь стихотворение или рассказ так же не могут обойтись без готового литературного материала, как без морфем или синтаксиса. Поэтому эмпирический факт обнаружения в тексте каких-либо элементов, знакомых нам по другим текстам, сам по себе недостаточен для содержательных выводов и требует функционального и системного подхода.

Элементы чужих текстов и общелитературного инвентаря могут обнаруживаться на любых уровнях художественной структуры. Функционируют ли они интертекстуально или как-то иначе — выясняется каждый раз особо. При этом решающими критериями не могут быть чисто внешние показатели, как, напр., степень полноты и точности совпадения с источником, явный vs. скрытый характер заимствования и др. Ответ на данный вопрос едва ли может обойтись без той или иной формы *телеологического* подхода к тексту — без понимания глобальной установки, или "темы" данного произведения, автора, школы, без учета типа применяемой ими поэтики и т. п. Лишь эти и подобные факторы могут подсказать, насколько осмысленно усматривать в изучаемом тексте интертекстуальные эффекты. Способы же, с помощью которых в одних случаях активизируется, в других, наоборот, затушевывается инородность заимствуемого элемента, — это уже вопрос внешнего, технического плана, заслуживающий отдельного исследования. Не углубляясь в него, заметим лишь, что явность/закамуфлированность и интертекстуальность/неинтертекстуальность представляют собой два плана, в принципе независимые друг от друга, т. е. возможны как интертекстуальные элементы, в которых факт заимствования тщательно замаскирован, так и неинтертекстуальные элементы, в которых он открыт и очевиден для всех.

6.2.1. *Примеры.* Приведем несколько примеров, иллюстрирующих различные случаи интертекстуальности/неинтертекстуальности и связанные с ними проблемы.

(А) Буквальные заимствования, однозначно указывающие на свой источник, — цитата, имя собственное, заглавие— могут фигурировать в обоих качествах.

(а) Явно *неинтертекстуально* и целиком относится к области "source-influence" название поэмы А.Твардовского "Василий Теркин", позаимствованное у П.Д.Боборыкина. Поэта, очевидно, привлекла внутренняя экспрессивность имени, его типично русское звучание, способное к тому же намекать на ловкость, дошлость, бывалость (ср. "тертый

калач"). Читательское ощущение культурного диссонанса между советской поэмой и дореволюционным романом не имеет видимого смысла и едва ли планировалось автором. Имя заглавного героя в классическом экспрессионистском фильме "Кабинет доктора Калигари" восходит к Стендалю, но едва ли это играет какую-либо роль в восприятии фильма.

Для фольклора типичны неинтертекстуальные цитаты из литературной поэзии; ср., напр., строки Н.Ф.Щербины в народной песне "Раскинулось море широко" или мелодию известного романса "Белой акации" в песнях гражданской войны. Нечто подобное можно наблюдать и в профессиональной поэзии в эпигонские периоды, когда оригинальность не поощряется и классику понимают в чисто фольклорном духе — как заданный поэту язык, как систему обязательных формул для передачи определенных мыслей и тем. Второстепенные поэты XIX в. извлекают из Пушкина и Лермонтова целые стихи и полустишия: "*Печально я смотрю* на дружные портреты" (Огарев), "Ты помнишь ли, *подруга юных дней*" (Фофанов), "*В ущелье мрачного Дарьяла*" (Иванов-Классик) и мн. др. Все это, конечно, не игра с "другим" голосом (хотя авторство цитаты и очевидно), а койнэ, прибегать к которому в эту антипоэтическую эпоху считалось признаком профессионализма и хорошего тона.

(б) Примеры *интертекстуальных* заглавий: "Кавказский пленник" Толстого, "Война и мир" Маяковского, "Страдания молодого Вертера" Зощенко и т. п. Интертекстуальные имена — Берлиоз и Стравинский в "Мастере и Маргарите" Булгакова, Рубенс и Фортинбрас в "Двенадцати стульях". Цитат в интертекстуальной функции немало в "Повестях Белкина": А.З.Лежнев характеризует их как знаки "литературной совестливости" автора, "заставляющей упоминать о том, кто точно и метко или просто первый определил данное явление", а также как свидетельство "интереса к литературе и пропитанности ею"[63]. Пушкинско-лермонтовским полустишиям в эпигонских стихах можно противопоставить вергилиевские полустишия в составе позднелатинских центонов. Весь raison d'être центона состоит как раз в напряжении между первоначальным смыслом цитаты и ее использованием в новом тексте, т. е. это жанр интертекстуальный по определению[64].

(Б) Явления более абстрактного плана — мотивы, событийные конструкции, характеры, стилистические и интонационные фигуры, формальные признаки жанра и т. п., — довольно часто переходят из одного произведения в другое без каких-либо интертекстуальных намерений или последствий. Они способны быстро "эмансипироваться" от своего первоначального источника и вливаться в арсенал анонимных изобретений и приемов, открытых для всеобщего пользования. Варьируемость подобных единиц, их тенденция к адаптации и сочетанию друг с другом, к обрастанию новыми деталями или, наоборот, к потере деталей и превращению в голую схему, — открывают такие возможности творческой разработки, что вопрос о первоначальном авторстве тех или иных элементов может совершенно терять смысл.

(а) Примерами *неинтертекстуального* переноса мотивов и схем изобилуют литературы в периоды становления и выхода на мировую

сцену, когда делаются попытки прививать чужие апробированные модели к новому (отечественному, современному и т. п.) материалу. В таких случаях художник не заинтересован в том, чтобы пересаживаемые структуры ощущались как "другие", даже если они очевидно являются таковыми; он дает архетипической модели новое воплощение, мысля результат как органичное единство, а не как контрапункт осязаемо разнородных составляющих. В истории русской литературы это случалось не раз: Карамзин в "Острове Борнгольме" осваивал жанр готической повести; Пушкин и ряд его современников в поэмах ориентировались на Байрона, а в прозе применяли многие мотивы вальтерскоттовского романа; Достоевский перелицовывал Эжена Сю и полицейский роман; Гумилев в ритмико-интонационной структуре поэмы "Мик" следовал за Лермонтовым; советские романисты вливали современное содержание в фабульные схемы Конан Дойла ("Двенадцать стульев"), Диккенса ("Два капитана"), Марка Твена ("Белеет парус одинокий"). Подобное обращение с источником можно квалифицировать как творческий плагиат, имеющий, в сущности, ту же природу, что и иллюстрированный выше простодушный плагиат фольклорного типа, только более сознательный и технически утонченный.

Для неинтертекстуального использования мотива характерна переоценка его конститутивных свойств и признаков. Заимствующий текст выкраивает из чужого элемента те признаки, которые ему нужны, даже если с точки зрения текста-источника они второстепенны; в то же время черты, бывшие весьма важными для данного мотива в его первоначальном контексте, могут отбрасываться. Примером такого использования "не по назначению" может служить реминисценция из "Nuit de mai" А. де Мюссе — образ "пеликана, отдающего свою грудь на растерзание птенцам", — у Лотреамона ("Песни Мальдорора", V.12). Согласно анализу Л.Женни, здесь нет интертекстуальности, поскольку пеликан освобожден от философской символики, которой он нагружен у Мюссе, использован лишь по одному довольно тривиальному семантическому признаку — боли, и поставлен в один ряд с другими существами, испытывающими боль[65].

Среди часто употребляемых фабульных схем есть одна категория, выделяющаяся среди других повышенной конкретностью. В ней задаются не только все основные события, но также имена персонажей и место действия. Мы имеем в виду сюжетно-образные ресурсы Библии, классической мифологии и античного эпоса. В новое время они применялись, в сущности, так же, как и любые другие литературные мотивы, т. е. как открытые для всех художественные полуфабрикаты, обладающие определенным тематико-выразительным потенциалом, который каждый автор (напр., Расин или Гете) реализовал в соответствии с собственной поэтической задачей. Более того, для некоторых культурных эпох — напр., средневековья и Ренессанса — употребление античнo-библейского материала было, в сущности, обязательным. Такое обращение к указанным источникам естественно считать неинтертекстуальным (об ином их использовании см. ниже, "б").

Помимо творческого плагиата из конкретных авторских текстов, из определенных школ и т. п., обычным делом является использование элементов анонимных, принадлежащих литературе в целом, широко рассеянных по произведениям различных эпох и жанров. (Напомним, что в подобный расхожий элемент может очень быстро превратиться и любая находка индивидуального автора.) Примерами могут служить два весьма распространенных мотива, в которых символом отношений между героями является 'экипаж' (карета, поезд и проч.): с одной стороны, это 'любовь или любовные поползновения в экипаже' (тема 'сближения'), с другой — 'уносящийся экипаж и глядящий ему вслед пешеход' (тема 'расхождения'). Первый можно наблюдать в "Мадам Бовари" (Леон и Эмма в фиакре), в рассказе Мопассана "L'aveu", в "Ионыче" Чехова и мн. др. Второй — в "Герое нашего времени" (Печорин в коляске, уезжающий от Максима Максимыча), "Воскресении" (Катюша и Нехлюдов, проносящийся в поезде), "Анна на шее" Чехова (начальная и финальная сцены) и т. п.[66]. Почти полностью сложено из архетипических ситуаций духовное перерождение Пьера в "Войне и мире": здесь есть и огонь (московский пожар 1812 г.), и отверженность, безымянность, странничество (французский плен), и встреча с мудрым наставником, который исчезает, выполнив свою роль в рождении новой личности героя (Каратаев), и смена в личной жизни героя бездушной "куклы" настоящей женщиной, воплощающей креативные силы природы (смерть Элен и женитьба на Наташе)[67]. Несмотря на традиционность, т. е., в конечном счете, условность подобных моментов, мы склонны воспринимать их не как литературные клише, а как картины подлинной жизни и уникальной судьбы. Интертекстуальные возможности в данном случае гасятся не только тщательно разработанными реалистическими мотивировками и жизненными деталями, в которые облечены эти схемы, но и общим контекстом эстетики Толстого, известного проповедника спонтанности и врага условности, которого трудно заподозрить в стремлении к обнажению кода и к литературным играм.

Следует заметить, что при неинтертекстуальных параллелизмах и совпадениях, вообще говоря, не всегда стоит говорить о заимствовании, будь то из какого-то авторского текста или из общелитературных фондов. Эффектные художественные конструкции и даже конкретные образы обладают свойством самовоспроизводимости, что не удивительно ввиду универсального характера логики развертывания темы, всеобщности законов поэтического "кристаллообразования". Одни и те же комбинации приемов выразительности могут быть совершенно независимо "открыты" разными авторами, особенно если ими разрабатываются сходные темы. Это факты того рода, который Ю.Тынянов называл "конвергенцией", отмечая, что в подобных случаях "вопрос хронологический — 'кто раньше сказал?' — оказывается несущественным"[68]. Самовоспроизведение сходных мотивов особенно типично в рамках одной и той же культурно-исторической парадигмы, как, напр., романтизм или литература советской эпохи, в отношении которой, на наш взгляд, неоправданно часто делаются утверждения о

перекличках, полемике, взаимных аллюзиях, пародиях и т. п. "Конвергенциями" в указанном смысле, вероятно, являются у Ильфа и Петрова и некоторые из параллелей со сравнительно малоизвестными в России западными источниками (такими, как "The Dynamiter" Стивенсона или "Капитан Фракасс" Т.Готье, см. примечания 17 к ЗТ 3 и 12 к ЗТ 25). Но так или иначе, коль скоро мы убеждены в неинтертекстуальном характере параллели, вопрос об источнике или об отсутствии такового переходит из плана актуальной структуры произведения в совершенно иной план, касающийся его диахронии и "творческой истории".

(б) Приведем теперь случаи, когда те же элементы более абстрактного типа — образы, ситуации, структурные черты жанров и направлений — употребляются *интертекстуально*. В "Анне на шее" Чехова, помимо упомянутых выше универсалий (‘экипаж и пешеход’ и проч.), представлена целая антология мотивов, относящихся к специфически русскому репертуару XIX в., к фабульному и образному миру Грибоедова, Пушкина, Гоголя, Достоевского, Толстого: нерадостное замужество ради помощи родным; чиновник, трепещущий перед своим "генералом"; спившийся и жалкий отец семейства; бал в дворянском собрании; первый выезд юной героини в большой свет и т. п. Томас Виннер находит даже, что чеховская "Анна" ориентирована на вполне определенное произведение — "Анну Каренину", с которой у нее обнаруживается ряд сходных деталей, как-то: девушка, выданная замуж по расчету при посредстве знакомых дам; критическое отношение чиновника-мужа к легкомысленной родне жены; железнодорожная станция как место завязки любовной линии; упоминание у Чехова о локомотиве, готовом раздавить героиню и т. п.[69]. Новелла эта наглядно подтверждает взгляд на Чехова как писателя fin de siècle, подытоживающего накопленные за столетие культурные стереотипы, чтобы произвести с ними последний расчет; пишущего, по точному выражению Н.Я.Берковского, "об описанном уже другими, как бы снова, вторым слоем, по текстам Л.Толстого, да и по многим другим текстам"[70]. "Анна на шее" — типичный случай, когда осознание литературных реминисценций (или хотя бы какой-то части их) желательны для полноценного прочтения текста. Без них рассказ лишился бы коннотаций, весьма существенных для понимания чеховской темы и чеховского мира.

Мотивы Библии, мифологии и гомеровского эпоса функционируют интертекстуально, когда (согласно определению) автор вводит их в качестве "других" по отношению к своей собственной идейно-художественной системе. Они способны выполнять эту роль, поскольку названные источники в привычной нам культуре пользуются статусом особо авторитетных текстов, своего рода главных мифов, которые иерархически возвышаются над любыми жизненными и литературными ситуациями и радикально отделены от них в хронологическом плане, находясь вне времени или в начале времени. Когда библейский или мифологический мотив привлекается не просто как сгусток тематико-выразительного материала, дающий писателю богатые возможности разработки (см. выше), но как абсолютный морально-философский и ре-

лигиозный эталон, с которым хотят соотнести какую-то вполне "рядовую" ситуацию, то тем самым подчеркивается дистанцированность источника, контраст по "высоте" между ним и упомянутой ситуацией, иначе говоря, тот эффект "другого", который позволяет нам говорить о наличии интертекстуальности. Примерами могут служить "Улисс" Джойса; параллелизм между судьбой двух поколений героев и историей Каина — Авеля (подчеркнутый акронимами А и К в именах героев) в "East of Eden" Стейнбека; евангельские мотивы в биографии Мастера у М.Булгакова и мн. др.

В русской литературе эпохи модернизма аналогичный привилегированный статус постепенно приобрели Пушкин, Гоголь и Достоевский, чье творчество рассматривалось критикой XX в. как сфера пророчеств, мифов и символов, актуальных для всей новейшей русской культуры. Отсюда многочисленные интертекстуальные переклички современных писателей с этими авторами, по звучанию своему очень сходные с только что приведенными примерами из Библии и античности. Таковы, напр., реминисценции из Гоголя в "Серебряном голубе" А.Белого или "Рвач" И.Эренбурга, где заглавному герою (Михаилу Лыкову) сопутствуют мотивы, отбрасывающие на него тень то одного, то другого из героев Достоевского.

Следует, однако, тут же подчеркнуть, что тексты указанных трех авторов XIX в., наряду с приобретенным ими качеством "основных мифов", несомненно сохраняют и все свойства литературы как таковой и продолжают входить на общих правах в сокровищницу мирового словесного искусства. Отсюда следует, что заведомо не все заимствования из их произведений будут иметь "сакральное" звучание. Многие из них будут употребляться неинтертекстуально, т. е. ради своих имманентных свойств; другие — интертекстуально, но в более обычном, "профанном" смысле, напр., в роли представителей литературности, традиции, старой культуры и т. п. (как, напр., мотивы из Гоголя и Достоевского в одном ряду с великим множеством литературных элементов разного происхождения у Ильфа и Петрова). Как мы уже говорили, каждый случай должен рассматриваться индивидуально, причем критерии решения еще не могут считаться до конца выработанными. Куда, напр., относить глубокие параллели с Достоевским (в частности, с "Записками из подполья") в "Зависти" Олеши — к интертекстуальности или к области типологических совпадений и "source-influence"[71]? Нельзя исключать и возможности всякого рода смешанных и промежуточных случаев.

Общелитературные мотивы, несмотря на свою принципиальную анонимность, тоже могут употребляться в интертекстуальной функции, репрезентируя литературность как таковую. У Ильфа и Петрова, напр., они служат пародийными знаками всей традиционной системы литературного письма, которая в 20-е гг. осознавалась в качестве условной, непригодной для выражения новой послереволюционной ментальности. К интертекстуальному приближается и такое применение общелитературных элементов, когда имеется в виду активно подчеркнуть, высветить их древние, архетипические и символические кон-

нотации. В этом случае они уподобляются интертекстуальным реминисценциям из Библии (см. выше). Характерный пример — "Алый знак доблести" Стивена Крейна [72].

Примеры интертекстуально воспроизводимых жанровых схем ("архитекстов", в терминологии некоторых критиков) можно найти у Лотреамона (напр., "поэтический дискурс, постоянно тяготеющий к драматической структуре", позаимствованный поэтом, по его собственному признанию, из байроновского "Манфреда"[73]) и в большом количестве у Ильфа и Петрова (см. выше, § 6.1.3).

6.2.2. *"Фокусировка" интертекста.* Если "чужой" элемент фигурирует интертекстуально, то может возникать вопрос о том, на каком уровне и в каком объеме он вступает во взаимодействие с использующим его текстом. Здесь возможны самые различные случаи, обусловленные как возможностями читателя, так и интенциями автора. Полноценность прочтения и эстетическое удовлетворение могут зависеть от того, с какой точностью читатель отдает себе отчет в происхождении цитаты или реминисценции ("что-то литературное", "что-то романтическое", "что-то из Пушкина", "цитата из 'Цыган'" и т. п.). Однако полная читательская осведомленность далеко не всегда необходима, поскольку интертекстуальный замысел весьма часто захватывает инородную единицу лишь в каком-то ее отдельном сегменте или аспекте, прочие же мыслимые соотнесения между нею и использующим текстом могут быть неважными, а то и нежелательными. Что интертекстуальность может адресоваться к разным уровням текста-источника, давно известно исследователям; напр., З.Г.Минц в своей работе о реминисценциях у Блока указывает, что цитата или аллюзия может отсылать к конкретному произведению (блоковская Мэри — к "Пиру во время чумы"), к определенному автору или стилю (трехсложники третьего тома — "некрасовское начало") или к целому культурному течению (песня из "Коробейников" Некрасова в финале "Песни судьбы" — знак демократической эстетики XIX в., ориентирующейся на фольклор)[74].

6.3. *Интертекст в ДС/ЗТ.* Как уже говорилось, художественные функции цитат, заимствований и литературных штампов в ДС/ЗТ лежат в разных плоскостях и не могут быть сведены к одной краткой формуле. Как это уже наблюдалось в отношении типовых составляющих советской действительности (§ 4.3) и сказочно-мифологических черт романного мира (§ 5.1), функции заимствованных и общелитературных единиц можно самым общим образом подразделить на "негативные" (пародийные, иронические, подрывные) и "позитивные" (связанные с романтической и жизнерадостной окраской мира ДС/ЗТ). Следует допустить, конечно, и третью возможность — более или менее нейтральное употребление литературных элементов, не диктуемое какими-либо специфическими задачами поэтики данных романов.

6.3.1. *Пародийная и субверсивная* сторона заимствованных элементов в ДС/ЗТ наиболее очевидна и давно замечена критиками. Ли-

тераторы 20-х гг. остро осознавали эстетическую пропасть, отделившую современность от недавних идолов и мэтров изящной словесности. По выражению М.О.Чудаковой, надлежало "расквитаться с литературой целой эпохи, от Лаппо-Данилевской до Блока", и каждый писатель послереволюционной эпохи по-своему решал проблему "расподобления с предшествующей литературой"[75]. Для Ильфа и Петрова основной тактикой "расподобления" стала уже упоминавшаяся ранее массовая трансплантация литературных и культурных клише из их законных контекстов в новые, неожиданные. Текст романов почти сплошь построен на остраняющем и издевательском наложении гетерогенных штампов с одной стороны, друг на друга, а с другой, на разного рода бытовые ситуации из советской, обывательской или плутовской жизни. Классификацию этих скрещений, затронутую в другой работе[76], мы в настоящей статье разрабатывать не будем. Достаточно сказать, что сопрягаемые диссонирующие единицы могут быть примерно одного и того же плана или принадлежать к совершенно различным уровням и сферам. Это может быть, скажем, слияние в едином событии двух фабульных мотивов (напр., одого из советской, другого из классической литературы); или совмещение житейского стереотипа с элементом литературной техники (напр., внедрение каких-то сугубо современных реалий в такую жанровую форму старого романа, как письмо или вставная новелла); или наложение друг на друга двух разнокультурных житейских стереотипов и вдобавок одного или нескольких литературных мотивов, и т. п.

Подобные скрещения являются потенциально субверсивными для всех вовлеченных в них объектов: художественные стереотипы обнаруживают в них свою условность, житейские положения — свою тривиальность. Особенно благодарную мишень образуют две эпохи, наиболее богатые культурными, идеологическими и речевыми штампами, — советская и предреволюционная, включая в обоих случаях литературу и искусство. Ироническое использование литературного реквизита должно, естественно, квалифицироваться как интертекстуальное, рассчитанное на осведомленное читательское восприятие.

Это качество заимствований и клише в ДС/ЗТ сливается в единый иронический эффект с субверсивными коннотациями двух других крупных аспектов романной структуры, о которых шла речь выше (в §§ 4 и 5). Мы говорили, в частности, что в рамках сказочно-мифологической модели мира в ДС/ЗТ многие события, сами по себе тривиальные, попадают в широкую пространственно-временную и философскую перспективу, и что это (наряду с другими функциями) естественным образом служит насмешке и развенчанию. Подведение под такие

событий литературных моделей и архетипов обогащает эту их трактовку еще одним измерением: в дополнение к спациально-временнóму и философскому подсвечиванию, они приобретают налет квази-авторитетности в пространстве словесности, фольклора, мифа и других форм "дискурса".

С другой стороны, литературность ДС/ЗТ подключается к тому аспекту их мира, который мы ранее назвали "вторичностью" (см. § 4.3 "в"). Уже отмечалось, что представление советской действительности в виде серии трафаретов потенциально иронично, что подобный мир имеет оттенок неподлинности. В этом же направлении работает интертекстуальный строй романов. Подводя известные литературные схемы и модели едва ли не под каждый факт современности, соавторы компромитируют теорию о беспрецедентной новизне мира, порожденного революцией: оказывается, что "все это было, было, было" ... Данная стратегия в значительной мере снимает и человеческий драматизм действия, нейтрализует сопереживание: ср., напр., полное отсутствие трагической ноты в последней главе ДС, где смерть Бендера и потеря сокровища одеты в мотивы, взятые из Достоевского и других книжных источников [см. примечания 1, 3 и 6 к ДС 40].

Приведем лишь несколько примеров иронического сопряжения разнокультурных составляющих в ДС/ЗТ.

В пассаже о "старике Ромуальдыче": "Инда взопрели озимые..." пародия на язык крестьянствующей прозы 20-х гг. вложена в композиционный элемент классического романа — альтернативное начало, пародирующее другого писателя [см. примечание 1 к ЗТ 7].

Реалия 20-х гг. — учреждение в здании бывшей гостиницы, — совмещена с мотивом несмываемых надписей и знаков, выступающих на стенах, а также с толстовским периодом из "Воскресения" [см. примечание 1 к ЗТ 11].

Советский пешеход-физкультурник, после многолетнего пути сбиваемый автокаром у самых ворот Москвы, — еще одно злободневное явление 1929-30 гг., пропущеное на сей раз через призму средневековой легенды [см. примечание 5 к ЗТ 1].

В эпизоде, где Балаганов, бродя по "Геркулесу", пугается черного гроба с надписью "Смерть бюрократизму", скрещены известный мотив готического жанра и похоронная образность советского агитпропа [см. примечание 18 к ЗТ 18].

Наложение советских знамений времени на классическую мотивную канву налицо и в эпизоде автопробега. В рассказ об этом характерном мероприятии зари советского автомобилизма вовлечено немало чисто литературного реквизита: 'аполитичный герой, невольно участ-

вующий в массовом идеологическом действе' (Швейк, Чаплин в "Новых временах" и др.; см. выше, § 3.5), 'экипаж и пешеход' (Бендер и его спутники с обочины дороги следят за настоящим автопробегом [см. примечание 18 к ЗТ 7]) и многое другое.

Тактика непрерывного скрещивания диссонирующих культурных пластов, чрезвычайная густота заимствований, а главное, несомненная десакрализующая и пародийная установка поэтики Ильфа и Петрова — настраивают внимательного читателя на то, чтобы подозревать и выискивать едва ли не в каждом пассаже ДС/ЗТ "другие" гóлоса и усматривать интертекстуальный эффект в любых элементах ощутимо книжного происхождения. Разумеется, эта тенденция действует с неодинаковой силой в разных местах романа. Вес интертекстуального компонента в истории графа Алексея Буланова, видимо, выше, чем в эпизодах встречи Воробьянинова со своим бывшим дворником или предательского бегства Остапа от спящей вдовы [см. примечания 19 (3с) к ДС 5; 8 к ДС 12; 18 к ДС 14]. В рассказе о гусаре-схимнике пародийность — единственная суть вставной новеллы, тогда как 'старый слуга' и 'странник, покидающий женщину' сами по себе "не тянут" на пародию ввиду своей литературной общеупотребительности. В обычных случаях эти мотивы, как правило, воспринимаются как элементы "жизни" и не нарушают гомогенности текста. Иное дело ДС/ЗТ, где они поневоле втягиваются в общее интертекстуальное задание — создавать классический фон к событиям сугубо современного и притом 'низкого' плана.

Иного мнения, по-видимому, придерживается М.О.Чудакова. Признавая, что стиль Ильфа и Петрова насквозь вторичен и "осуществляется во многом путем пародирования неприемлемых литературных и вообще письменных форм", она все же явно относит часть отголосков чужих текстов в ДС/ЗТ на счет того, чтó мы называем *не*интертекстуальным заимствованием: "Соавторы используют самые разные, уже открытые литературные типы прозаического слова, селекционируя наличный литературный опыт....Они....отбирают 'годное' — то, что может быть использовано в нужном сочетании с образцами других стилей, разрывают с дурными традициями и авторизуют традиции доброкачественные"[77]. Как пример отобранных "доброкачественных традиций" приводятся периоды à la Толстой: "Лед, который тронулся...." и "Подобно распеленутому малютке...." [см. примечания 7 к ДС 25 и 1 к ДС 26].

Конечно, вполне законно на каком-то непритязательном уровне восприятия радоваться этим пассажам просто как добротной прозе. Однако для читателя, способного опознать эти интонации как

восходящие к Толстому (или хотя бы более неопределенно: к чему-то классическому, "высокому"), ирония их наложения на советскую жизнь 1927 года не может не стать частью художественного эффекта. Это будет еще очевиднее, если сравнить эти толстовские пятна в пестрой стилистической ткани Ильфа и Петрова с монолитно-толстовским по стилю и психологизму "Разгромом" Фадеева и с другими текстами советских писателей, добросовестно работавших под реализм XIX в.

Но, как уже говорилось, следует различать в ДС/ЗТ разные степени интенсивности интертекстуального и, в частности, пародийного эффекта. Важная грань, по-видимому, проходит между "высокой" русской и мировой классикой (Гоголь, Толстой, Чехов, Сервантес, Филдинг...) и литературой в широком смысле "развлекательной" (Диккенс, Марк Твен, Конан Дойл, Майн Рид, сатириконовцы...). Авторы второй категории эксплуатируются Ильфом и Петровым главным образом по рецепту Серапионовых братьев — как запасник интересных ситуаций, как школа фабульного, композиционного и юмористического know-how (т. е., примерно так, как Пушкин использовал Вальтер Скотта), и лишь во вторую очередь они интересуют соавторов как носители "других" (в частности, "литературных") голосов и позиций. В заимствованиях из писателей первой ("высокой") категории соотношение обратное: их соавторы ДС/ЗТ используют прежде всего как эстетически инородный объект, как музей "неприемлемых литературных форм", и затем уже как полезный источник материала и приемов. Следует, впрочем, считать это разделение достаточно условным. Интертекстуальный оттенок неизбежен и в заимствованиях второй ("развлекательной") категории — уже по той причине, что и "Сатирикон", и западные приключенческие романы были популярным чтением обывателей и, следовательно, частью пародируемой и "отменяемой" культуры ancien régime'а.

6.3.2. Достаточно явственна и *позитивная* сторона литературного реквизита в ДС/ЗТ. Классические мотивы и архетипы у Ильфа и Петрова слишком подробно и выразительно разработаны сами по себе, чтобы служить одним лишь пародийным целям. Чистая пародия, как правило, представляет осмеиваемые явления в схематизированном и уменьшенном виде (типичны, напр., пародийные романы и трагедии на одной-двух страницах), между тем как в ДС/ЗТ все литературные конструкции, включая самую схему авантюрного романа с поиском, даны со всеми полагающимися им подробностями и в натуральную величину. Характерно и то, что заимствованные элементы у Ильфа и Петрова далеко не всегда выпячены и подчеркнуты, как бывает в собственно пародиях и иронических стилизациях, но получают реалистические мотивировки, о

естественности которых соавторы заботятся не меньше, чем Чехов или Толстой.

Использование обильного литературного материала в ДС/ЗТ, имея бесспорные иронические потенции, одновременно помогает соавторам построить привлекательный, в известном смысле идиллический мир и наполнить его блестящим авантюрным действием в лучших традициях Дюма и Стивенсона. Знакомые мотивы, фигуры, темы выходят на сцену пестрой толпой, словно дефилируя последним парадом перед скептической аудиторией новой эпохи, показывая ей в полном блеске все то, что увлекало и пленяло предшествующие читательские поколения. Перед тем, как окончательно отправить эти аксессуары на склад литературной техники, соавторы дают им просиять последним ярким светом, подобно той перегоревшей лампочке, которой уподоблял Иван Бабичев задуманный им парад человеческих страстей [Олеша, Зависть, II.3]. Омоложение более чем традиционного повествовательного реквизита, позволяющее ему, вопреки всем критическим противопоказаниям, еще раз — и притом с блеском — выступить "всерьез", достигнуто в первую очередь массовым вводом в эти почтенные схемы советских реалий, казалось бы, с ними совершенно несовместимых. Образы и положения старой литературы в симбиозе со стилизованным советским материалом обеспечивают эпопее Ильфа и Петрова их специфический иронико-романтический и ностальгичный колорит. Этот аспект заимствований и штампов в ДС/ЗТ ввиду его явной демонстративности тоже естественно считать интертекстуальным.

В своем позитивном качестве, как и в пародийно-субверсивном, интертекстуальность работает в унисон с аналогичными коннотациями двух других крупных аспектов ДС/ЗТ. Подобно сказочно-мифологической перспективе, литературные элементы и архетипы придают всему происходящему оттенок особой многозначительности, каноничности, "предначертанности"; и подобно типовым "образцам" действительности, из которых конструируется мир в ДС/ЗТ, они способствуют созданию замкнутого и обозримого романного пространства (ср. § 4.3 и 5.1).

6.4. *Концентрированность заимствований и клише в ДС/ЗТ.* Густая литературность романов возникает не только за счет количества и разнообразия клише, но и благодаря их постоянному совмещению, склеиванию друг с другом в плотные органичные образования. Эффект этого приема заведомо шире, чем ирония и десакрализация, да и совмещаемые элементы далеко не всегда образуют между собой шокирующий диссонанс. Сопряжение часто преследует иную цель — напр.,

повышение антологичности образа (каковая, впрочем, может иметь и комический оттенок, как преувеличенная стилизация). В этом случае характерна конденсация штампов именно одной и той же культуры. Такими сгустками однородных по своей культурной принадлежности стереотипов являются почти все эпизоды неизданной главы ДС ("Прошлое регистратора загса") — напр., тот, где директор гимназии "Сизик" входит в класс и предлагает ученикам сказать, "кто ражбил бюшт государя в актовом зале". Здесь в одном акте соединены три стандартных черты рассказов о гимназическом отрочестве: (а) прозвища педагогов, (б) их индивидуальные странности, напр., речевые дефекты, и (в) требование выдать нарушителей дисциплины. Точно так же во втором романе фраза о "последней машинистке, задержавшейся на час, чтобы перепечатать лично для себя строки Есенина" совмещает "учрежденческие" мотивы о машинистке, (а) задерживающейся после работы, и (б) печатающей интимное на служебной машинке [примеры см. в примечании 14 к неизд. главе ДС и в примечании 6 к ЗТ 19].

Также вне зависимости от собственно пародийных сопоположений, у Ильфа и Петрова есть тенденция усиливать архетипическую весомость той или иной детали помещением ее в сферу влияния сразу нескольких стереотипов, представляющих разные культуры. Известно, что наиболее прочные и престижные культурно-религиозные институты часто черпают свою силу в "двойной санкции", имея аналог в культуре предыдущей, вытесненной с исторической сцены[78]. В этом плане характерно, что при выборе многих советских реалий, используемых в сюжете ДС/ЗТ, имело место своего рода скрытое согласование их с реалиями дореволюционными, которые в роман не попали, но присутствуют в виде незримого фона, подкрепляя антологичный, отстоявшийся характер соответствующих советских элементов. Этим преимуществом "двойной культурной санкции" обладает, напр., автопробег, поскольку автопробеги проводились и широко освещались русской печатью уже в дореволюционные годы [см. примечание 5 к ЗТ 6], или визит индийского мудреца [см. примечание 2 к ЗТ 33]. Обильный материал для скрытых согласований дал нэп, отмеченный одновременно советским и старорежимным колоритом, возродивший многие классические черты дореволюционного быта в качестве столь же типичных черт быта нового, нэповского (ср. извозчиков, мороженщиков и т. п. в ДС).

6.5. *"Фокусировка" интертекстов в ДС/ЗТ.* Выше было сказано, что цитата или заимствование могут быть вовлечены в интертекстуальное взаимодействие с использующим текстом не не в полном их объеме, а

лишь на определенном уровне. Это особенно типично для романов Ильфа и Петрова. Многие элементы фабульно-стилистической ткани романов без труда возводятся к тому или иному конкретному месту из Гоголя, Чехова и т. п. Однако даже при точной локализации источника они часто репрезентируют не его, а известные системы речевых и литературных штампов. Пошли ли эти штампы от названных писателей или, наоборот, в их текстах отразились уже имевшие хождение штампы, — вопрос, бесспорно, интересный. Но и в том и в другом случае типично положение, когда цитата и реминисценция призваны вызывать в душе читателя скорее общий культурно-речевой колорит эпохи, нежели тень определенного автора. Именно это чаще всего имеет место у Ильфа и Петрова: их иронический и развенчивающий пафос направлен против целых пластов в истории культуры и вкуса, а не против отдельных писателей, менее всего классиков, к которым соавторы были полны почтения.

Перебранка Воробьянинова и отца Федора в ДС 9 целиком взята из литературы: "— Я вам морду побью, отец Федор! — Руки коротки, — ответил батюшка". Первая реплика восходит к "Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем", вторая — к "Ревизору"; обе фразы под несомненным влиянием Гоголя проникли в быт и в тексты более поздних авторов [см. примечание 8 к ДС 9]. Интертекстуальная природа этого диалога не подлежит сомнению, но взаимодействие его с литературой XIX в. располагается на более общем уровне, нежели "гоголевский". Сходным образом описание жилища Хворобьева: "На стенах висели портреты господ в форменных сюртуках. Судя по петлицам, господа эти служили в свое время по министерству народного просвещения" едва ли призвано отсылать нас к гоголевскому "Носу", с которым оно имеет текстуальные совпадения [см. примечание 12 к ЗТ 8]; цитата выступает здесь просто как знак чиновничьей темы и бюрократической фразеологии в литературе XIX в. Примеры можно продолжать: не только общелитературные мотивы, во множестве используемые авторами ДС/ЗТ, но и цитаты со вполне конкретным адресом часто принимают у них обобщенное звучание, уводя от автора цитаты и от текста-источника в сторону расхожих культурных клише, не помнящих родства.

6.6. *Отражение интертекстуальности в комментариях к романам.* Более подробный материал о заимствованных элементах в ДС/ЗТ, об их совмещениях, согласованиях и трансформациях содержится в комментариях к тексту романов. Мы старались выявить любые сколько-нибудь интересные параллели, сходства и совпадения между ДС/ЗТ и

другими произведениями мировой, русской и советской литературы. Естественно, что выполнить эту задачу исчерпывающим образом мы не могли, и будем благодарны читателям за любые подсказки и дополнения.

В комментариях, как правило, указывается лишь самый факт параллелизма или совпадения, но не говорится, выступает ли данный элемент интертекстуально или нет. Не уточняется и его "фокусировка". Мы предоставляем каждому читателю решать эти вопросы самостоятельно, как это фактически и имеет место при чтении литературного текста. В большинстве случаев ответ на эти два вопроса не будет трудным — выше мы писали о сильной интертекстуальной установке ДС/ЗТ и о том, что она нацелена на признаки скорее целых культурных эпох, чем отдельных авторов. Целью примечаний в той части, которая посвящена совпадениям, параллелям и заимствованиям (разделы 3а, 3b, 3c), было предоставить в распоряжение читателя возможно больше материала для осведомленного восприятия романов. Дальнейшее, т. е. степень наличия художественно осмысленного взаимодействия между авторским и "другим" словом в каждой отдельной точке романа, объем и уровень этого взаимодействия и т. п. — относится к области читательских интерпретаций, которые часто будут очевидными и однозначными, иногда — более проблематичными. Мы не сочли нужным ставить все точки над i и предлагать каждый раз свои собственные решения.

ПРИМЕЧАНИЯ

Без выходных данных и без инициалов авторов даются ссылки на работы и источники, упомянутые в Библиографии или ранее в тексте настоящих Примечаний.

1. Пастернак, Переписка с Ольгой Фрейденберг, стр. 131.

2. См., напр., Fischer, My Lives in Russia, p. 23 ("I began [in 1927] to notice considerable pressure to force Soviet thinking to conform with the current Party line"), 36-37, 41 ("I regretted that hand in hand with this incredible upsurge of industrial construction went a visible deterioration of spiritual values") и т. д.

3. Курдюмов, В краю непуганых идиотов, стр. 152.

4. В литературе 20-х гг. подобное предоставление голоса критикам революции и коммунизма не было редкостью: ср. Бабеля ("Гедали"),

Олешу (Кавалеров в "Зависти"), Шолохова (ряд героев "Тихого Дона") и др. Особенностью Ильфа и Петрова является, однако, то, что в перспективе комического персонажа, обижаемого системой, эта последняя тоже предстает в смешном виде. Персонаж, безусловно, дискредитируется, но смех, в отличие от рациональных аргументов, "неопровержим" и всегда достигает своей мишени.

5. Что писатели и журналисты выведены Ильфом и Петровым в далеко не лестном свете, подтверждается читательской реакцией А.А.Ахматовой: "В поезде, набитом писателями, жулик оказывается талантливее и умнее их всех" (Анатолий Найман, Рассказы об Анне Ахматовой, "Новый мир", N° 1, 1989, стр. 178).

6. Ситуация, когда человек получает достоинства и права в силу одной лишь принадлежности к "клану", достаточно распространена. Достоевский, называя Толстого историографом и психологом русского дворянства, замечает: "В основах этого высшего слоя русских людей уже лежит что-то незыблемое и неоспоримое. Тут всякий индивидуум может иметь свои слабости и быть очень смешным, но он крепок целым, нажитым в два столетия, а корнями и раньше того, и несмотря на реализм, на действительность, на смешное и комическое, тут возможно и трогательное и патетическое..." (из рукописных редакций романа "Подросток", Полн. собр. соч. в 30 томах, т. 17, М./Наука, 1976, стр. 142-143).

7. О том, как стиль Ильфа и Петрова применялся и перерождался в позднейшей юмористике, см.: М.Чудакова, А.Чудаков, Современная повесть и юмор, "Новый мир", N° 7, 1967, стр. 226-228.

8. Тыркова-Вильямс, На путях к свободе, стр. 288-289.

9. Сведения о наиболее частых выражениях Ленина взяты нами из справочного тома к его Полному собранию сочинений (см. Библиографию).

10. Селищев, Язык революционной эпохи, стр. 27 и далее.

11. Отмечено У.-М.Церер (Zehrer, "Dvenadcat' stul'ev" und "Zolotoj telenok"...., S. 202).

12. Из рецензии на роман П.Ярового "Жизнь цветет", "Молодая гвардия", N° 15-16, 1930.

13. Л.Кассиль, Собрание сочинений в 5 томах, т. 1, стр. 261.

14. Ср. четкую формулировку Каганской и Бар-Селла: "Творческая программа Ильфа с Петровым: сотворение нового мира из материалов старого" (Мастер Гамбс и Маргарита, стр. 124).

15. Характерно признание Е.Петрова в автобиографических набросках о начале 20-х гг.: "Вместо морали — ирония. Она помогла нам преодолеть эту послереволюционную пустоту, когда неизвестно было, что хорошо и что плохо" (Петров, Мой друг Ильф, стр. 62).

16. Books and films in Russia. In: D.S.Mirsky, Uncollected Writings on Russian Literature, ed. by G.S.Smith, Berkeley, 1989, p. 318.

17. См. Ю.Щеглов, О художественном языке Чехова, "Новый журнал", N° 172-173, 1988, стр. 318-322.

18. Как рядовой пример подобного подхода можно процитировать постановление Президиума ГАХН (1929 г.) об увольнении философа Г.Г.Шпета: "Запретить работать на должностях, связанных с идеологическим руководством; считать возможным использование знаний Шпета в области иностранных языков в качестве преподавателя или переводчика при надлежащем идеологическом руководстве" (Н.Б., Москва и москвичи вокруг Булгакова, "Новый журнал", 1987, N° 166, стр. 129).

19. Это хаотическое смещение ролей высмеивает в "Собачьем сердце" М.Булгакова проф. Ф.Ф.Преображенский, противопоставляя ему дореволюционную упорядоченность, точное соответствие предметов функциям: "Может быть [Айседора Дункан] в кабинете обедает, а кроликов режет в ванной. Но я....буду обедать в столовой, а оперировать в операционной!" [гл. 2].

20. Zehrer, "Dvenadcat' stul'ev" und "Zolotoj telenok"...., S. 240-241. Немецкая исследовательница отмечает в Бендере черты романтического героя, указывает на его параллели с Онегиным (в фабуле — неудачный роман с Зосей, во внутренней жизни — пресыщение, неудовлетворенность) и с Печориным (радость борьбы, скитальчество). Она, однако, не упоминает о демоническом титанизме и превосходстве над окружающими. О том, что Бендеру в ЗТ присуще некое "мрачное величие", говорит Курдюмов, цитируя то же место об атлете с медальным лицом, что и мы (В краю непуганых идиотов, стр. 139).

21. Сравнения Бендера с Хулио Хуренито и с Воландом см. уже у Курдюмова (В краю непуганых идиотов, стр. 112 и 139).

22. О том, что "главное в образе Остапа — не его противоправные действия, а его выключенность из окружающего мира, способность взглянуть на этот мир со стороны", пишет Курдюмов (В краю непуганых идиотов, стр. 112). Что жулики и прежде всего Бендер фигурируют в романе не как носители пресловутых "собственнических инстинктов", а как персонажи, наделенные признаками ‘низа’ и ‘невовлеченности’, мы констатировали в статье 1976 г. (см. Щеглов, Семи-

отический анализ одного типа юмора, стр. 169, 171-172); эта работа упоминается Курдюмовым (стр. 27).

23. Обманщик появляется в момент, когда жертва испытывает нехватку чего-то, находится в затруднительном положении и т. п. — так всегда бывает у Мольера (см. Shcheglov, The Poetics of Molière's Comedies, p. 14).

24. Интервью 1966 г.; см. Vladimir Nabokov, Strong Opinions. N.Y./McGraw-Hill, 1981, p. 87.

25. См. об этом в нашей статье "О 'горячих точках' литературного сюжета" в кн. Жолковский, Щеглов, Мир автора и структура текста, стр. 127-128.

26. О центральной роли операций по приукрашиванию тривиального и переводу его в высокий план в бендеровских остротах см. Щеглов, Семиотический анализ одного типа юмора.

27. О роли языка в поддержании репрессивных систем, хорошо освещенной в современной семиотике и социологии (напр., в работах Ханны Арендт, М.Фуко и др.) выразительно говорит А.Синявский в недавнем очерке о советской перестройке. Он, однако, связывает ее со специфически русскими чертами мышления: "Кажется, что самые основы советской системы готовы пошатнуться из-за одного лишь изменения в тоне и языке сегодняшней литературы. Это, конечно, иллюзия. Но любопытно отметить мимоходом, до какой степени вся железная структура советского государства опирается на язык, на затертые бюрократические фразы. Дунь на них, и все развалится! В который раз мы наблюдаем магическое отношение к слову, свойственное русским, русской литературе и советскому обществу" (Andrei Sinyavsky, Would I move back? "Time", April 10, 1989; обратный перевод с английского).

28. В.Шкловский, "Золотой теленок" и старый плутовской роман, "Литературная газета" 30 апреля 1934.

29. Сопоставление Остапа Бендера с Григорием Мелеховым, со множеством оговорок и извинений за "странность и парадоксальность", делает А.Старков ("Двенадцать стульев" и "Золотой теленок"..., стр. 48-49).

30. Л.Каган, Книга веселого смеха, "Книга и пролетарская революция", N° 6, 1933; цит. по: Вулис, И.Ильф, Е.Петров, стр. 73.

31. Художники революционного авангарда охотно вдохновляются готовыми программами (ср. хотя бы мечту Эйзенштейна создать фильм по марксовому "Капиталу"), более того — не боятся признавать заменимость этих программ другими в соответствии с требованиями момента (ср. заявление Маяковского о том, что текст "Мистерии-Буфф"

следует периодически обновлять, заменяя устаревшие фигуры и темы новыми).

32. Б.Алперс, Театр социальной маски, в его кн. Театральные очерки, т. 1, М./Искусство, стр. 77, 87, 108.

33. Там же, стр. 86-87.

34. О резко индивидуальной "поэтической мифологии" Маяковского см. работы Р.Якобсона (La génération qui a gaspillé ses poètes, dans: Jakobson, Questions de poétique, Paris/Seuil, 1973); Ю.Карабчиевского (Воскресение Маяковского, Мюнхен/Страна и мир, 1985), А.Жолковского (Прогулки по Маяковскому, в кн. Жолковский, Щеглов, Мир автора и структура текста) и др.

35. См. об этом работу автора: Некоторые черты структуры "Метаморфоз" Овидия, в кн. Структурно-типологические исследования, М./изд. АН СССР, 1962, а также ее значительно расширенный вариант (рукопись, 1987).

36. Высокая степень пародийности "Повестей Белкина" выявляется, в частности, в кн.: Paul Debreczeny, The Other Pushkin: A Study of Alexander Pushkin's Prose Fiction, Stanford Univ. Press, 1983; в статье: David M.Bethea and Sergei Davydov, Pushkin's Saturnine Cupid: the Poetics of Parody in *The Tales of Belkin*, PMLA, N° 1, 1981 и др.

37. С.М.Эйзенштейн, Монтаж 1938, в кн. Избранные произведения в 6 томах, т. 2, стр. 160-161. Отметим, что теория Эйзенштейна о создании читателем/зрителем "образа" из "изображений" близко соответствует современным представлениям, развиваемым школой так наз. "Reader-Response Criticism" (см. в особенности анализ того, как "картина явления" создается в сознании читателя в процессе работы по осмыслению и объединению отдельных элементов текста, в кн. W.Iser, The Implied Reader, The Johns Hopkins Univ. Press, 1987, p. 48).

38. Подробный анализ "Прыжка" и других детских рассказов Толстого см. в кн. Shcheglov and Zholkovsky, Poetics of Expressiveness, chapters 7-8.

39. Обезьяна, по-видимому, тоже может рассматриваться как типичный атрибут корабля в XIX в.; ср. стихотворение в прозе Тургенева "Морское плавание".

40. Построение сцены аукциона в ДС 21 исследуется в статье: Жолковский, Щеглов, Структурная поэтика — порождающая поэтика, стр. 84-88.

41. См. Каганская и Бар-Селла, Мастер Гамбс и Маргарита, стр. 170. Данное суждение (где политическая пристрастность явно подчиняет



себе непосредственные читательские впечатления) само иллюстрирует вред вмешательства публицистики (а с нею и арго) в тексты непублицистического (в данном случае, научно-критического) характера.

42. Для мифологии, как известно, характерны такие обобщения и персонификации, при которых "напр., ремесло, взятое в целом, со всеми характерными его признаками...., мыслилось в виде некоего живого и разумного существа, управлявшего всеми....видами ремесла" (А.Ф.Лосев, Мифология, БСЭ, 3-е изд., т. 16, 1974, стр. 340).

43. Пространство в мифах "существует только как его конкретные куски. Другими словами, оно прерывно. Именно поэтому невозможно составить карту мира эддических мифов" (М.И.Стеблин-Каменский, Миф, Л./Наука, 1976, стр. 35). Мифическое пространство "качественно разнородно...., всегда заполнено и всегда вещно; вне вещей оно не существует" (В.Н.Топоров, Пространство, в кн. Мифы народов мира т. 2, стр. 340).

44. В сказочном мире, говорит Д.С.Лихачев, "сопротивление среды почти отсутствует....Любые расстояния не мешают развиваться сказке. Они только вносят в нее масштабность, значительность, своеобразную пафосность....Действие сказки — это путешествие героя по огромному миру" (Художественное пространство сказки, в кн.: Д.С.Лихачев, Поэтика древнерусской литературы, Л./ИХЛ, 1971, стр. 386-387).

45. По словам М.И.Стеблина-Каменского, "мир эддических мифов легко можно облететь, объехать и даже обойти пешком" (Миф, стр. 38). Движение героев мифа к центру мира и обратно "подтверждает....доступность каждому узнать пространство, освоить его, достигнуть его сокровенных ценностей" (Топоров, Пространство, стр. 341).

46. Пространство в мифах "представлялось конечным; мир эддических мифов был мал и тесен. Он весь легко обозреваем" (Стеблин-Каменский, Миф, стр. 38). В повествовательном фольклоре "пространственно-временнáя статика проявляется прежде всего в замкнутости, закрытости изображаемого мира" (С.Ю.Неклюдов, Статич. и динамич. начала в пространственно-временнóй организации повествоват. фольклора, в кн. Типологические исследования по фольклору, М./Наука, 1975, стр. 183).

47. В особенности свойственных философскому роману Достоевского и Толстого. Как замечает В.В.Кожинов, "в романе Достоевского все живут последними, конечными вопросами,....и все живут в прямой соотнесенности с целым миром, с человечеством, и не только современным, но и прошлым и будущим. Конечно, и Раскольников и Мармеладов не перестают жить в своих каморках и на узких улицах вокруг Сенной площади....Но герои чувствуют себя все же на всемирной арене...., как будто на них смотрит целое человечество, все люди, даже Вселенная" (В.Кожинов. Роман — эпос нового времени, в кн.: Теория ли-

тературы, М./Наука, 1964, стр. 157). Действительно, Соня побуждает Раскольникова поцеловать землю, которую тот осквернил, и поклониться всему свету, а Шатов говорит Ставрогину: "Мы два существа и сошлись в беспредельности в последний раз в мире". Подобное соотнесение с мировыми категориями свойственно и Толстому, хотя в более "замотивированном" виде: ср., в частности, такие моменты сюжетных линий Пьера и князя Андрея, как комета 1812 года, аустерлицкое небо, бессмертная душа во французском плену и т. п. Обобщенный карикатурный космизм Ильфа и Петрова, подобно пародиям Козьмы Пруткова, имеет весьма широкого адресата. Среди прочего, в нем могут улавливаться и отзвуки указанных тенденций великих романов XIX в.

48. Ср. аналогичное замечание Е.М.Мелетинского об "Улиссе" Джойса, в котором "пародийный план не исчерпывает отношения к гомеровской 'Одиссее'" и "более того, ирония — необходимая 'цена' за обращение к эпосу и мифу" (Е.М.Мелетинский, Поэтика мифа, М./Наука, 1976, стр. 309).

49. Тяготение действия к центру типично для мифа. М.И.Стеблин-Каменский объясняет это свойственной мифу внутренней точкой зрения на пространство, которая "проявляется....в том, что когда [в эддических мифах] говорится о местонахождении чего-либо, то это местонахождение всегда оказывается либо серединой мира, либо его окраиной...." Помимо этого, центр наделен этической оценкой: "Середина мира — обиталище всего благого. Поэтому....в мифическом пространстве обиталище людей, обиталище богов и священное древо не могут находиться нигде, кроме середины мира" (Миф, стр. 39-40). Путешествия героев в мифе и сказке — это в первую очередь передвижения от периферии к центру и обратно (Топоров, Пространство, стр. 341).

50. Термины, заключенные в кавычки, принадлежат Н.А.Бердяеву; см. его кн.: Самопознание, Париж, 1949, стр. 205, а также Зернов, Русское религиозное возрождение XX в., стр. 173.

51. Давность присутствия героев (в особенности властителей) в мире характерна для сюжетов с элементами сказочно-мифологического строя. Черты последнего есть, напр., в "Анне на шее" Чехова; среди прочего, там есть указания на то, что таинственный "его сиятельство" властвует над городом уже очень давно (см. Ю.Щеглов, Из этюдов об искусстве рассказывания: Чехов, "Анна на шее", РоссияRussia n. 5, Venezia/Marsilio Editori, 1987, стр. 125). То же мы наблюдаем в "Драконе" Е.Шварца.

52. Важность символики пути в ДС/ЗТ отмечают У.-М.Церер (Zehrer, "Dvenadcat' stul'ev" und "Zolotoj telenok" S. 222) и Б.Брикер (Природа комического в романах И.Ильфа и Е.Петрова). Дорога, странствие — один из центральных мотивов мифа; см. Топоров, Пространство, стр. 341.

53. Ворота, дверь, мост, лестница, окно, граница — обычные атрибуты символических мотивов 'пути' и 'дома' в сказочно-мифологическом мире; см. Топоров, Пространство, стр. 341; Т.В.Цивьян, К семантике пространственных элементов в волшебн. сказке, в кн.: Типологические исследования по фольклору, М./Наука, 1975, стр. 203-207.

54. Об этих функциях лестницы см. Ю.К.Щеглов, К описанию структуры детективной новеллы, в кн.: J.Rey-Debove (éd.), Recherches sur les systèmes signifiants, La Haye/Mouton, 1973.

55. См. статью, упомянутую в примечании 25, стр. 126, 132.

56. Фигура круга и обход территории по периметру (что делает Хворобьев) — нередкие мотивы мифа; см. Топоров, Пространство, стр. 340, 341. Архетипическим образам круга и колеса уделяется много внимания в работах С.М.Эйзенштейна (см. Вяч.Вс. Иванов, Очерки по истории семиотики в СССР, М./Наука, 1976, стр. 95).

57. Чудакова, Поэтика Михаила Зощенко, стр. 100.

58. Каганская и Бар-Селла, Мастер Гамбс и Маргарита, стр. 19.

59. Об этом пишет Л.Женни: "Во многих случаях будет трудно определить, вызван ли данный случай интертекстуальности просто употреблением кода [т. е. является ли он, по нашей терминологии, случаем типа (б) — Ю.Щ.] или же он составляет самую суть произведения. В сущности, легко видеть, что эти два статуса интертекстуального явления не являются несовместимыми" (Laurent Jenny, The Strategy of Form, in: Ts.Todorov (ed.), French Literary Theory Today, Cfmbridge Univ. Press, 1982, p. 35).

60. "Прямое предметно направленное слово знает только себя и свой предмет",— пишет Бахтин. "Если оно при этом кому-нибудь подражает, у кого-нибудь учится, то это совершенно не меняет дела: это те леса, которые в архитектурное целое не входят, хотя и необходимы и рассчитываются строителем. Момент подражания чужому слову и наличность всяческих влияний чужих слов, отчетливо ясные для историка литературы и для всякого компетентного читателя, в задание самого слова не входят. Если же они входят, т. е. если в самом слове содержится нарочитое указание на другое слово, то перед нами опять слово третьего типа, а не первого" (т. е., в бахтинских терминах, "слово с установкой на чужое слово", или "двуголосое слово", а не "прямое, непосредственно направленное на свой предмет слово, как выражение последней смысловой инстанции говорящего" — Ю.Щ.; см. М.М.Бахтин, Проблемы поэтики Достоевского, М./ИХЛ, 1972, стр. 320 и 340).

61. См. Owen Miller, Intertextual Identity, в кн.: O.Miller and M.Valdés (eds.), Identity of the Literary Text, Univ. of Toronto Press, 1985, p. 19. Заметим,

однако, что неинтертекстуальное, в нашем смысле, заимствование чужого материала — понятие более широкое, чем подверженность влиянию, подражание, учеба и т. п. (см. цитату из Бахтина, примечание 60), и не обязательно предполагает что-либо в этом роде. Обмен техническими приемами и достижениями, использование где-то уже употребленных элементов — явление универсальное, происходящее постоянно и в масштабе всей литературы, а не только в рамках одной и той же традиции, школы, специфической связи автора с каким-то предшественником и т. п.

62. Понятие слабой интертекстуальности предлагает употреблять Л.Женни (Jenny, The Strategy of Form, p. 40), приводя в качестве примера реминисценцию из "Nuit de mai" Мюссе у Лотреамона (см. примечание 65 и соответствующее ему место основного текста).

63. А.Лежнев, Проза Пушкина, изд. 2-е, М./ИХЛ, 1966, стр. 140-142. Интертекстуальны также пушкинские эпиграфы, как это отметил в свое время Шкловский: "В прозе Пушкина эпиграф связывает главу с целым рядом литературных ассоциаций и переосмысливает ее на их фоне" (В.Шкловский, Заметки о прозе Пушкина, М./Сов. писатель, 1937, стр. 52).

64. См. М.Л.Гаспаров, Е.Г.Рузина, Вергилий и вергилианские центоны (поэтика формул и поэтика реминисценций), в кн.: Памятники книжного эпоса, М./Наука, 1978. В этой работе также проводится различие между взглядом на классиков как на "открытый для дальнейшей разработки словесный рудник" и как на "замкнутый в себе музейный набор словесных образцов". Реминисценции из Вергилия у Овидия, Лукана, Стация и др., "вкрапленные в текст органически", отражают первый взгляд; реминисценции из них же в центонах — второй (стр. 210). Нетрудно видеть соответствие между нашим различением неинтертекстуальных и интертекстуальных заимствований и дихотомией авторов статьи. Переход от первого типа заимствования ко второму авторы связывают с "глубочайшим социальным и культурным кризисом III в. н. э." и перерывом органической связи между предшественниками и преемниками (там же). Типологически данная ситуация имеет сходство с послереволюционным перерывом культурных традиций в России и с отношением к классике в эпоху написания ДС/ЗТ.

65. Jenny, The Strategy of Form, p. 40. Дж.Каллер критикует это рассуждение, не без основания замечая, что данная реминисценция все же может рассматриваться как интертекстуальная — ввиду общей установки Лотреамона на развенчание романтических образов и общих мест, каковые нарочито обедняются и употребляются неправильно (Presupposition and Intertextuality, in: J.Culler, The Pursuit of Signs, London/Routledge and Kegan Paul, 1981, p. 105). Сходный критерий — явное наличие у соавторов установки на отмежевание от дореволюционной культуры —

заставляет во многих спорных случаях склоняться в пользу интертекстуальности и в ДС/ЗТ (см. основной текст, § 6.3.1).

66. См. Щеглов, Из этюдов об искусстве рассказывания, стр. 112-113.

67. См. статью, упомянутую в примечании 25, стр. 130.

68. "Если....'влияния' нет, аналогичная функция может привести и без него к аналогичным формальным элементам" (О литературной эволюции, в кн.: Ю.Н.Тынянов, Поэтика. История дитературы. Кино, М./Наука, 1977, стр. 280).

69. T.G.Winner, Myth as a Device in the Works of Chekhov, in: B.Slote (ed.), Myth and Symbol: Critical Approaches and Applications, Univ. of Nebraska Press, 1963, p. 75-77.

70. Чехов: от рассказов и повестей к драматургии, в кн.: Н.Я.Берковский, Литература и театр, М./Искусство, 1969, стр. 67.

71. О связи Олеши с Достоевским см. Andrew Barratt, Yurii Olesha's *Envy*, Birmingham, n/d (Birmingham Slavonic Monographs, N° 12), p. 11-13.

72. См. анализ этого насквозь пронизанного архетипами романа в статье: John E.Hart, "The Red Badge of Courage" as Myth and Symbol, in: John D.Vickery (ed.), Myth and Literature: Contemporary Theory and Practice, Univ. of Nebraska Press, 1969, p. 221-228.

73. См. Jenny, The Strategy of Form, p. 43.

74. З.Г.Минц, Функция реминисценций в поэтике А.Блока, "Труды по знаковым системам", т. 6, Тарту/изд. ТГУ, 1973, стр. 396-397.

75. Чудакова, Поэтика Михаила Зощенко, стр. 68, 70.

76. Щеглов, Семиотический анализ одного типа юмора, стр. 169-178.

77. Чудакова, Поэтика Михаила Зощенко, стр. 99.

78. См., напр., Л.Е.Куббель, Сонгайская держава, М./Наука, 1974, стр. 277, 286, 321-323 и др.

Устройство комментария

Примечания к романам Ильфа и Петрова строятся следующим образом. Сначала цитируется курсивом фрагмент текста ДС/ЗТ по изданию 1961 г. (Собрание сочинений, тома 1-2), затем следует относящаяся к нему информация. Она подразделяется на пять типов:

1. *Историко-культурный* комментарий: разъяснение имен, событий, фактов, общественных явлений, характерных черт политической и идеологической обстановки эпохи, деталей быта и т. п.

2. *Речевой* комментарий: разъяснение слов и выражений, общеупотребительных в эпоху ДС/ЗТ, включая тогдашние неологизмы, модные словечки, политические и журналистские штампы, расхожие цитаты из общеизвестных авторитетных текстов (классики марксизма, Библия), строки из популярных песенок и романсов, всякого рода современный фольклор и т. п.

3. *Литературный* комментарий: констатация всевозможных литературных цитат, реминисценций, аллюзий и заимствований, равно как и общелитературных мотивов, схем и формул, в изобилии применяемых соавторами романов. Как было сказано во вступительной статье (см. последний ее раздел), примечания, как правило, ограничиваются указанием факта совпадения или параллелизма и не исследуют вопроса о том, к какому типу интертекстуального или неинтертекстуального использования литературного материала относится каждый комментируемый случай (хотя, конечно, многие случаи имеют вполне очевидную природу). Литературные источники, с которыми соотносится текст Ильфа и Петрова, разделены нами на три группы, и литературный комментарий соответственно делится на три подпункта:

3a. Другие (кроме ДС/ЗТ) произведения Ильфа и Петрова;

3b. Советская литература;

3c. Русская дореволюционная литература, мировая литература, мифология, фольклор.

Подчеркнем лишний раз, что использование цитат, параллелей и клише происходит в ДС/ЗТ непрерывно. Текст Ильфа и Петрова — многослойный цитатно-пародийно-стилизационный континуум, из которого мы в своем комментарии выбираем лишь отдельные точки и участки. Исчерпывающее выявление всех возможных параллелей, созвучий и источников на всех уровнях текста на данном этапе не представляется возможным, и оно несомненно потребовало бы значительно большего объема книги.

4. *Биографический* комментарий: указание реальных бытовых обстоятельств, повлиявших на создание тех или иных образов, эпизодов, сюжетных линий, слов или выражений в тексте ДС/ЗТ; сведения об установленных или предполагаемых прототипах персонажей, мест, учреждений и т. п.; данные о принадлежности тех или иных деталей романа одному из соавторов и т. п. История текста романов и сравнение их различных редакций не является предметом настоящей книги, и соответствующие сведения, как правило, не входят в состав комментария (наиболее полные из до сих пор опубликованных данных этого рода содержатся в работах Л.М.Яновской, см. библиографию).

5. *Художественный* комментарий: анализ выразительной структуры комментируемого фрагмента и связей его с инвариантными темами и мотивами Ильфа и Петрова, равно как и вообще любые замечания и наблюдения художественно-критического порядка. Этот раздел примечаний носит сугубо выборочный характер и касается лишь отдельных эпизодов, деталей, мотивов и т. п., которые мы сочли особо интересными и показательными для демонстрации художественной техники романистов.

Отдельная статья комментария чаще всего не содержит всех пяти типов информации. Те из них, которые представлены, следуют в указанном выше порядке. Иногда мы позволяем себе объединять пункты комментария, разделяя их при этом косой чертой. Так, 1/3c означает, что будет идти речь одновременно о реальном культурно-историческом фоне разбираемого фрагмента (1) и о его параллелях с классической литературой (3c); 1/4 — что культурно-исторические сведения (1) будут даны слитно с биографическими (4) и т. п. В отдельных случаях комментарий типа 3 дается без расчленения на подпункты: обычно это означает, что комментируемый элемент текста находит себе параллели во всех трех сферах — в произведениях авторов ДС/ЗТ, в современной

им советской литературе и в дореволюционной литературе.

Сокращения, употребляемые в комментарии

Из	"Известия"
Зр	"Зрелища"
Кр	"Крокодил"
Лк	"Лукоморье"
Ни	"Нива"
Ог	"Огонек"
Пж	"Прожектор"
Пр	"Правда"
См	"Смехач"
Ст	"Сатирикон"
Чу	"Чудак"
Эк	"Экран"

ИР	"Иллюстрированная Россия" (Париж)
КН	"Красная нива"
КНО	"Красная новь"
КП	"Красная панорама"
ЛГ	"Литературная газета"
МГ	"Молодая гвардия"
НД	"Наши достижения"
НЖ	"Новый журнал" (Нью-Йорк)
НЛ	"Новый Леф"
НЛП	"На литературном посту"
НМ	"Новый мир"
НС	"Новый Сатирикон"
СФ	"Советское фото"
ТД	"Тридцать дней"

Выходные данные следующих многотомных изданий содержатся в Библиографии:

БСЭ	Большая советская энциклопедия
КЛЭ	Краткая литературная энциклопедия
СРЯ	Словарь русского языка
ССРЛЯ	Словарь современного русского литературного языка
ТСЖВРЯ	Толковый словарь живого великорусского языка (словарь В.И.Даля)
ЭСРЯ	Этимологический словарь русского языка (словарь Фасмера)

Ссылки на периодические издания делаются, в зависимости от соображений удобства, одним из следующих способов:

(а) *Номер и год*: номер — двузначным числом, год — четырехзначным, напр. КН 14.1927 = "Красная нива", N° 14, 1927 г.;

(б) *Число, месяц и год*: двузначными числами, напр. Ог 11.01.29 = "Огонек"за 11 января 1929 г.;

(г) *Месяц и год* (редко): двузначными числами, напр. Из 12.30 = "Известия" за декабрь 1930 г.

(д) *Год* (редко): четырехзначным числом, напр. Пр 1928 = "Правда" за 1928 г.

Многоточие из *четырех точек* означает купюру в источнике, делаемую автором книги; многоточие из *трех точек* принадлежит источнику.

Ссылки на источники даются в квадратных скобках; названия, приводимые в квадратных скобках, не заключаются в кавычки. Полное описание источника (если речь не идет о произведении известного автора, которое можно найти в изданиях его сочинений) находится в библиографии к книге.

ДВЕНАДЦАТЬ СТУЛЬЕВ

1927-1928

ГЛАВА 1

Безенчук и "Нимфы"

1. *В уездном городе N....*

3с. Начало ДС, подчеркнуто традиционное, задает тон всему роману, для которого типично массовое употребление литературных клише, цитат и реминисценций. Е.Петров вспоминает, что первая фраза долго не рождалась. "То есть фраз было много, но они не нравились ни Ильфу, ни мне. Затянувшаяся пауза тяготила нас. Вдруг я увидел, что лицо Ильфа сделалось еще более твердым, чем всегда, он остановился (перед этим он ходил по комнате) и сказал: — Давайте начнем просто и старомодно: 'В уездном городе N '. В конце концов неважно как начать, лишь бы начать" [Из воспоминаний об Ильфе, стр. 512].

Нетрудно видеть, что первые слова романа найдены Ильфом как нельзя более точно, отражая художественную установку авторов с той эмблематической ясностью, которая часто характеризует именно вводный элемент — первую фразу, первый кадр фильма, первое появление героя и т. п. В данном случае наиболее бросающимся в глаза признаком зачина является его цитатность. Гоголь начинает "Мертвые души" словами: "В ворота гостиницы губернского города NN въехала довольно красивая рессорная небольшая бричка...." "Два гусара" Л.Толстого открываются так: "В 1800-х годах, в те времена, когда....[следует длинный период с перечислением типичных черт эпохи], — в губернском городе N. был съезд помещиков, и кончались дворянские выборы". Эта формула в разных видах представлена и у Чехова: "В уездном городе N-ске, в казенном коричневом доме...." [В суде]; "N-ский кавалерийский полк,

маневрируя, остановился на ночевку в уездном городишке К." [Муж]; "Из N., уездного города N-ой губернии, ранним июльским утром выехала....безрессорная ошарпанная бричка" [Степь, с явной цитацией Гоголя]; "Когда в губернском городе С. приезжие жаловались на скуку и однообразие жизни...." [Ионыч].

Обратим внимание на то, что Ильф и Петров воспроизводят этот зачин в наиболее чистом, "парадигматическом" виде, освобожденном от вариаций и добавлений, которыми он сопровождается у классиков. Этой тактики — давать по возможности очищенную и концентрированную версию каждого речевого стереотипа, чтобы обеспечить его немедленную узнаваемость, — писатели придерживаются постоянно.

2. *А на самом деле в уездном городе N люди рождались, брились и умирали довольно редко....Хотя похоронных депо было множество, но клиентура у них была небогатая....Люди в N умирали редко....*

3с. Ср. начало "Скрипки Ротшильда" Чехова: "Городок был маленький, хуже деревни, и жили в нем почти одни только старики, которые умирали так редко, что даже досадно....Гробов требовалось очень мало. Одним словом, дела были скверные".

3. *Ипполит Матвеевич Воробьянинов.*

4. Е.Петров вспоминает: "Воробьянинову было решено придать черты моего двоюродного дяди — председателя уездной земской управы" [Из воспоминаний об Ильфе, стр. 512]. Об этом дяде кое-что сообщает В.Катаев: "....богатый [полтавский] помещик и земский деятель Евгений Петрович Ганько....Хорошо помню этого самого Евгения Петровича. Он был большой барин, сибарит, бонвиван, любил путешествовать по разным экзотическим странам и несколько раз, возвращаясь на пароходе добровольного флота из Китая, Гонконга, Египта или Индии, проездом через Одессу в Полтаву неизменно наносил нам семейный визит, привозя в подарок разные диковинные сувениры....У него было могучее, хотя и довольно тучное от неумеренной жизни телосложение, ноги, разбитые подагрой, так что ему приходилось носить какую-то особенную бархатную обувь вроде шлепанцев, и великолепная голова с римским носом, на котором как-то особенно внушительно, сановно сидело золотое пенсне, весьма соответствующее его сенаторским бакенбардам и просторной пиджачной паре от лучшего лондонского портного, источавшей тонкий запах специальных мужских аткинсоновских духов....К началу [второй мировой] войны Е.П. одряхлел, почти уже не мог ходить и по целым дням сидел у себя в Полтаве в удобном кирпичном особняке, построенном в украинском стиле,....в вольтеровском кресле, с ногами, закутанными фланелью, и перелистывал старые комплекты французского журнала

'Ревю де Дё Монд' или занимался своими марками, и я слышал, что он был великий филателист и владел бесценными коллекциями, из которых одна была единственной на весь мир — коллекция полтавской уездной земской почты....Тетя умерла в Полтаве в 1942 году при немцах, незадолго до этого похоронив Евгения Петровича" [Разбит. жизнь, или Волшебн. рог Оберона, стр. 378-379].

Как видим, лишь отдельные черты двоюродного дяди — золотое пенсне, внушительная патрицианская наружность, большой нос, бонвиванство, коллекционирование земских марок — перешли к Ипполиту Матвеевичу, другие же — тучность, путешествия на Восток, подагра, бакенбарды — в романе отражения не нашли.

Создавая фигуру Воробьянинова, писатели, по-видимому, заимствовали черты своего героя одновременно у нескольких образцов дореволюционной мужской респектабельности. Внешностью он походит на П.Н.Милюкова [см. примечание 6 ниже] и на П.Д.Боборыкина [см. примечание 10 к ДС 7], в то время как отдельные черты его фабульной линии кажутся позаимствованными из приключений эмигрантов, возвращающихся в Россию, в частности, В.В.Шульгина [см. примечания 1 к ДС 7, 3 к ДС 9, 15 к ДС 14].

4. *Далее "Цирульный мастер Пьер и Константин" обещал своим потребителям "холю ногтей" и "ондулясион на дому".*

3b. Ср вывеску "М-ль Адель. Маникюр и холя ногтей" в рассказе В. Инбер "Лампочка припаяна" [в кн. Ловец комет, стр. 85].

5. *Погребальная контора "Милости просим".*

3b. Похоронное бюро под таким названием фигурирует в пьесе Б. Ромашова "Конец Криворыльска", появившейся годом раньше ДС [д. 1, сц. 2, явл. 2].

6. *Ипполит Матвеевич....купил очки без оправы, с позолоченными оглоблями....Жена нашла, что в очках он — вылитый Милюков, и он отдал очки дворнику.*

1. Милюков Павел Николаевич (1858-1943) — либеральный политический деятель, лидер конституционно-демократической (кадетской) партии, профессор истории, автор ряда книг. В феврале-мае 1917 министр иностранных дел Временного правительства; с 1920 в эмиграции. Упоминается в романах Ильфа и Петрова не раз [см. примечания 15, 16, 18 к ДС 19, 32 к ЗТ 8, 14 к ЗТ 13]. О его внешности А.В.Тыркова-Вильямс пишет: "Мешковатый городской интеллигент.... Широкое, скорее дряблое лицо с чертами неопределенными. Белокурые когда-то волосы ко времени Думы уже посерели. Из-под редких усов поблескивали два или три золотых зуба....Из-под золотых очков равнодушно смотрели небольшие, серые глаза [На путях к свободе, стр. 409].

В.В.Шульгин пишет о нем: "истинно-русский кадет, по какой-то игре природы имеющий некоторое обличье немецкого генерала" [Дни, стр. 71].

Располагаясь посредине политического спектра, М. и его партия подвергались нападкам как крайних левых, так и крайних правых. Нежелание Ипполита Матвеевича походить на М. может поэтому быть объяснено и как осторожность, ибо М. официально является белоэмигрантом и врагом Советской власти, и как проявление крайней неприязни, которую издавна питали правые и монархисты к этому отъявленному либералу, западнику и "другу евреев".

7. *От пушечных звуков голоса Клавдии Ивановны дрожала чугунная лампа с ядром, дробью и пыльными стеклянными цацками.*

1. Подобная лампа — характерный предмет дореволюционного быта, многократно упоминаемый в мемуарах и литературе. Детальное описание ее дает В.Инбер: "Лампы были круглые, тяжелые, с фарфоровым сосудом для керосина, вставленным в металлическую вазу. Все это держалось на толстых цепочках, идущих вверх, к крепкому крюку, вкрученному в потолок. Кроме большого, тоже фарфорового, абажура, у такой лампы были: горелка, фитиль, стекло и на тонкой цепочке шар, наполненный дробью. Он помогал по желанию передвигать лампу то выше, то ниже".

Сергей Горный пишет об этой лампе с теплотой, как об одном из незабвенных атрибутов навсегда ушедшего мира: "Нынешние лампы — убийцы. Со скрученными в сумасшедшей спирали, исступленными нитями. Тогдашние лампы были нашими, человеческими. Такая большая столовая лампа с колпаком, на цепях с противовесом, вроде чугунного яйца, заполненным дробью. Круглый свет, сперва кольцо его над фитильком, а потом, когда разгорится, венчик пламени живой и чуть-чуть дрожащий. От этой жизни все окружающее жило ответно, точно мигало, чуть морщилось тенями, светлыми и темными пятнами". О лампе с шаром и дробью вспоминают также В.Панова, В.Катаев (который говорит о бронзовом, а не чугунном шаре) и др. В рассказе А.Аверченко "Жалкое существо" покупательница лампы по незнанию пытается набить шар порохом вместо дроби.

Любопытно, что у нескольких авторов (Инбер, Аверченко, Ильф и Петров) имеется совпадение в детали: громоздкая лампа либо падает, либо дрожит, раскачивается, грозит упасть вследствие шума и топота. [Инбер, Как я была маленькая, стр. 24; Горный, Только о вещах, стр. 204; Панова, О моей жизни...., стр. 5; Катаев, Трава забвения, в кн. Алмазн. мой венец, стр. 380; Аверченко, Рассказы (юмористич.), кн. 3, стр. 39.].

Цацка — украшение, финтифлюшка [Даль, ТСЖВЯ].

8. *За воду вы уже вносили?*

2. "Вносить" — ныне устаревшее словоупотребление в смысле "платить". Ср. "Взнесите в кассу рубль шесть копеек" [Чехов, В аптеке]; "На какие шиши, — спрашиваю, — живете и почем за квадратную сажень вносите?" [Зощенко, Альфонс].

9. — *Ну, дай бог здоровьичка, — с горечью сказал Безенчук, — одних убытков сколько несем, туды его в качель!*

3с. Разговоры гробовщика об убытках, непрерывное их подсчитывание — лейтмотив рассказа Чехова "Скрипка Ротшильда". Встречается это слово и в пушкинском "Гробовщике": "Он надеялся возместить убыток на старой купчихе Трюхиной...."

10. *Сделал свое дело — и уходи.*

2. Изречение, входившее в обойму главных канцелярских лозунгов 20-х гг., частая мишень сатиры. В одном из очерков М.Кольцова описывается помещение островного совета на пустынном о-ве Врангеля, где, как во всяком уважающем себя учреждении, "на столах папки, на дверях и стенах надписи, специально для медведей и моржей: 'Прием от 12 до 3; Кончил дело — уходи'". То же в киносценарии Маяковского "Товарищ Копытко, или Долой жир" (1927): его заглавный герой, бюрократ, в совершенно неподходящей обстановке — в палатке, во время военных сборов — "пытается вешать на гвозди канцелярские плакаты: 'Без доклада не входить, Рукопожатия отменяются, Кончил дело — уходи' и т. д." В "Крокодиле" встречаем карикатуру на бюрократа, осужденного судом, с подписью "Он всегда говорил: — Кончил дело — уходи. Но когда кончилось его дело, ему уйти не дали". [Кольцов, Иван в раю, в кн. Избр.произвед. в 3 томах, т. 1, стр. 233; Маяковский, Полн. собр. соч., т. 11, стр. 179; Кр 24. 1927].

3с. Как видим, авторы слегка отступили от канонической формы этого лозунга ("сделал свое дело" вместо "кончил дело"). По всей вероятности, следует связать это со склонностью Ильфа и Петрова к контаминации советских элементов с классическими, в данном случае — с репликой "Мавр сделал свое дело, мавр может итти" из "Заговора Фиеско" Шиллера [д. 3, явл. 4, пер. В.Крылова]. В той же измененной форме мы встречаем этот советский афоризм в фельетоне "Сделал свое дело и уходи", где идет речь о нудном критике-проработчике: "Не считаете ли вы, что критик уже сделал свое дело и ему давно пора уйти из журнала?" [Собр. соч., т. 3, стр. 99].

11. *Ипполита Матвеевича за большой рост, а особенно за усы, прозвали в учреждении Мацистом, хотя у настоящего Мациста никаких усов не было.*

1. Мацист (итал. Maciste — Мачисте) — герой серии немых итальян-

ских фильмов, с успехом шедших в 10-20-е гг. в разных странах мира, включая Россию. Мацист — человек гигантского роста, атлетического сложения и благородного характера. Свои необыкновенные физические данные он всегда ставит на службу силам добра и спасает положительных персонажей из самых отчаянных ловушек, расставленных злодеями. Популярность этого героя была так велика, что игравший его актер, бывший грузчик Бартоломео Пагано, принял имя Мачисте в качестве своего экранного псевдонима. Первым фильмом о Мацисте была многочасовая эпопея "Кабирия" (1914), в которой он выступал в виде черного раба, помогающего спасти людей, приносимых в жертву Ваалу (действие происходит в Риме и Карфагене во время пунических войн). За этим в 1918-26 последовали "Мачисте-атлет", "Мачисте-император", "Мачисте в аду" и ряд других лент, где этот герой действовал уже в облике белого человека и в разные эпохи, но сохранял прежнюю мощь и благородную натуру. В России пытались создать отечественного Мациста, например, в фильме И.Перестиани "Похождения Стецюры (Русский Мацист)", героем которого был феноменальный борец. Интерес к фигуре Мациста в западном кино возродился в 60-е гг., когда появилось несколько новых фильмов о его подвигах, в которых действие развертывалось в разные века (Рим, крестовые походы, Ренессанс...) и Мачисте играли разные актеры.

3с. Фраза построена по схеме, хорошо знакомой из литературы: "такой-то там-то был прозван так-то". К этим трем элементам часто добавляется четвертый — мотивировка прозвища ("за то-то") или, наоборот, его критика как немотивированного, нелогичного, незаслуженного ("неизвестно, за что" или "хотя...."), причем мотивировка и критика иногда совмещаются.

Примеры с мотивировкой: "В Петербурге Халевича называли 'господином Тысяча думушек' и 'человеком-неожиданностью'....Неожиданностью он был прозван....*за* польское свойство совершать неожиданные поступки и видеть вещи с самой неожиданной стороны" [В.Л.Кигн-Дедлов, Лес, в кн. Писатели чеховск. поры, т. 2, стр. 247]; "Войсковой начальник Покивайко....был прозван Мазепой *за* большие усы и толщину" [Горький, Городок Окуров]. "К старости он еще более раздался в кости, стал еще более велик, сутул, неуклюж — *и* был прозван в Стрелецке Мандриллой" [Бунин, Чаша жизни].

Примеры с критикой: "*За что* меня миряне прозвали Рудым Паньком — ей-богу, *не умею сказать*.. И волосы, кажется, у меня теперь более седые, чем рыжие. Но у нас....как дадут кому люди какое прозвище, то и во веки веков останется оно" [Гоголь, Вечера на хуторе близ Диканьки, предисловие]; "Здесь же в городишке звали его просто

Яковом, уличное прозвище у него было *почему-то* Бронза" [Чехов, Скрипка Ротшильда].

Примеры с одновременными мотивировкой и критикой: "*За то*, что он всегда сурово молчал и глядел в тарелку, его прозвали в городе 'поляк надутый' , *хотя* он никогда поляком не был" [Чехов, Ионыч]; "Все-таки маленькая польза! — сказал я себе....*и с того времени* уличные мальчишки и гимназисты прозвали меня маленькою пользой ...., *хотя*, кроме меня, уже никто не помнил, откуда произошло это прозвище" [Чехов, Моя жизнь, гл. 3].

Как мы видим, у Ильфа и Петрова штамп применен в наиболее полном виде — и с мотивировкой ("за"), и с критикой ("хотя"), что хорошо согласуется с их тактикой сгущения литературных элементов.

12. *Очень, оч-чень приятно видеть таких молодых людей, как вы, которые, держась за руки, идут к достижению вечных идеалов.*

2. Воробьянинов употребляет клише из дореволюционных статей и спичей либерального толка. Ср. тот же штамп в его речи в охотничьем клубе [неизданн. глава "Прошлое регистратора загса"]. Не прошли мимо него и сатириконовцы, напр.: "В шестнадцать лет, дружно, взявшись за руки, подошли мы к краю воронки, называемой жизнью...." [Молодняк, в кн. Аверченко, Избр. рассказы, стр. 233]. Происходит этот штамп, видимо, из стихов А.Н.Плещеева "Вперед, без страха и сомненья...": *Смелей! Дадим друг другу руки / И вместе двинемся вперед* (1846), пользовавшихся большим успехом среди либеральной интеллигенции.

13. *....мечтая об огнедышащем супе....*

3. Ср. у М.Булгакова: "огненный борщ", "поволок из огнедышащего озера ее, кость, треснувшую вдоль" [Мастер и Маргарита, гл. 9] и у В.Катаева: "У них к обеду денщик подавал на стол огненный, переперченный борщ с сахарной мозговой костью" [Разбит. жизнь, или Волшебн. рог Оберона, стр. 303]. Данный образ прослеживается и у классиков, ср. Чехова: "Щи должны быть горячие, огненные...." [Сирена].

14. *Дверь канцелярии распахнулась, на пороге ее появился гробовых дел мастер Безенчук.*

3с. Гробовщики, толпящиеся у дома умирающего, преследующие родственников, — известный мотив, встречающийся, напр., у И.Ф.Горбунова [Из московск. захолустья] или у Чехова: "Не успеет [чья-то жена] испустить, как следует, последний вздох, как в передней уже слышится звонок и в дверях показывается красный нос гробовщика. Красному носу указывают на неприличие его раннего прихода. Нос не смущается и замечает: "Самые лучшие-с... На их ростик, глазетовый

ежели, на ножках... тридцать пять рублей-с..." Гробовщика гонят, за ним является другой, третий, четвертый... и так до полудня" [Осколки московск. жизни, 1883, очерк I]. Ср. тот же мотив в оде "На выздоровление Лукулла" и "Гробовщике" Пушкина.

15. ***Навстречу ему из комнаты вышел пышущий жаром священник церкви Фрола и Лавра, отец Федор.***

3с. Встреча претендентов на наследство у постели умирающего, — мотив, неоднократно встречаемый в литературе. Ср. Чосера (монах подступает к одру больного прихожанина, требует подаяния на монастырь [Рассказ пристава церковн. суда]); Бальзака [Урсула Мируэ, Кузен Понс, Гобсек]; Толстого (Друбецкие и Курагины у постели гр. Безухова); Эса де Кейроша (родственники и служители церкви соревнуются за миллионное наследство больной старухи [Реликвия]) и др. Отметим, что в роли корыстных претендентов часто выступают духовные пастыри; к уже известным примерам добавим Диккенса (Стигинс в "Пиквикском клубе") и Э.Сю (иезуиты в "Le Juif errant").

Непосредственную параллель к данной фразе встречаем в "Войне и мире": "Навстречу Пьеру вышли на цыпочках, не обращая на них внимания, слуга и причетник с кадилом" [I.1.19].

ГЛАВА 2

Кончина мадам Петуховой

1. *"Поэзия есть Бог в святых местах земли".*

1/3с. Заключительные слова драматической поэмы В.А.Жуковского "Камоэнс". Высечены в 1887 на постаменте памятника Жуковскому в Петербурге (автор памятника В.П.Крейтон).

2. ***Парикмахер "Пьер и Константин", охотно отзывавшийся, впрочем, на имя "Андрей Иванович".... — Теперь в Москве, говорят...., на каждого клиента отдельная стерилизованная кисточка полагается.***

1. Француз-парикмахер — типичная фигура в русских городах начиная с 80-х гг. XIX в. "Половина лучших столичных парикмахерских принадлежала французам, — пишет В.А.Гиляровский. — Обставлены первосортные парикмахерские были по образцу лучших парижских". В Москве известными мастерами были Сильван, Галис, Барон Шарль, Кузен, Сильвер, Невель, Леон Эмбо и др. Нередко под иностранным именем выступали отечественные брадобреи: "Славился еще в Газетном переулке парикмахер Базиль. Так и думали все, что он был француз, на самом же деле это был почтенный москвич Василий Иванович Яковлев" [Москва и москвичи, глава "Булочники и парикмахеры"].

3bc. Вывески мнимых иностранцев (не обязательно цирюльников) упоминаются уже у Гоголя: "магазин с картузами, фуражками и надписью 'Иностранец Василий Федоров'" [Мертв. души, гл. 1]; "Портной был сам из Петербурга и на вывеске выставил: *Иностранец из Лондона и Парижа* "[т. 2, "заключит. глава"]. Парикмахер, позирующий как иностранец, — фигура, известная и в дореволюционной, и в советской литературе. "Monsieur Жорж....был на самом деле не Жоржем, а

Егором, но взял себе французский псевдоним с тех пор, как открыл мастерскую" [И.Ясинский, Граф, в кн. Писатели чеховск. поры, т. 1, стр. 357]. В комедии А.Файко "Евграф — искатель приключений" (1926), где действие происходит в парикмахерской, старый мастер Никанор Семеныч говорит: "Да уж и мастера были — профессора-артисты! К примеру, Поль и Франсуа. Это из наших мест, из Авдеевки — Еремеев и Цыганков, братья двоюродные....Питерский Алексис тоже славился....А киевский Ипполит — Ванька Семируков, — так тот даже на выставке заграничной выставлялся" [д. 2, карт. 5]. В рассказе И.Эренбурга "Бубновый валет" упоминается московский парикмахер Фердинанд, он же "земляк Трюхин" [в кн. Бубнов. валет, стр. 21].

Интерес к новшествам цирюльного дела в столицах, разговоры о них — видимо, типичный элемент фигуры провинциального брадобрея. Ср.: "[Парикмахер] действует по способу всех парикмахеров и начинает с допроса: кто вы, куда, зачем, надолго ли и как часто бреются в городах. И вообще верно ли, что в Киеве бреются один раз и только вниз, а вверх запрещено горсоветом" [А.Аграновский, Город Магнет, ТД 01.1927, стр. 41].

3. *Замолчали и горожане, каждый по-своему размышляя о таинственных силах гемоглобина.*

3с. Фраза, несомненно, имитирует повествовательные модели прозы XIX — начала XX в. Ср.: "Оба стояли,....не шевелясь, глядя в землю и думая. Первого не отпускали мысли о счастье, второй же думал о том, что говорилось ночью...." [Чехов, Счастье]; "Все упорно молчали. Все думали об одном, всех соединяла одна грусть, одни воспоминания...." [Бунин, На чужой стороне]. "Завтрак прошел в молчании, ибо каждый был погружен в мысли о личных неприятностях" [Диккенс, Пикв. клуб, гл.18].

4. *В сиденье стула я зашила свои брильянты.*

3/4. Литературные источники сюжета ДС довольно очевидны: это рассказы о драгоценности, спрятанной в какой-то предмет, обычно — в один из серии одинаковых предметов. Тот, кто прячет, делает это в минуту опасности, убегая от преследователей, желая спасти свои сокровища от революции и т. п. Затем ему или кому-то другому приходится отыскивать драгоценность. Поиск осложняется тем, что герой потерял доступ к месту, где она спрятана, или тем, что одинаковые предметы разрознились и разошлись по свету. Ближайшими к Ильфу и Петрову образцами данного сюжета должны, по-видимому, считаться новеллы Конан Дойла "Шесть Наполеонов" и "Голубой карбункул", где драгоценный камень прячут соответственно в гипсовый бюст и в зоб гуся, а также "уморительно смешная повесть Льва Лунца, написавшего о том,

как некое буржуазное семейство бежит от советской власти за границу, спрятав свои бриллианты в платяную щетку" [Катаев, Алмазн. мой венец, стр. 159; повесть Лунца о щетках упоминается также Шкловским, Гамбургск. счет, стр. 86]. В более широком — сказочном и мифологическом плане эта фабула родственна мотиву о дьяволе, оставившем среди людей свое имущество (часто — разрозненное, расчлененное) и разыскивающем его [ср. историю красной свитки в "Сорочинской ярмарке" Гоголя].

Прочно войдя в репертуар литературных мотивов, данная ситуация сохраняла свою актуальность и в реальной жизни эпохи войн и революций. Мемуарист сообщает, напр., о встрече в поезде в 1918 с помещицами-старушками, которые рассказали о местонахождении фамильных драгоценностей, зарытых ими под колоннами усадьбы, отнятой большевиками [Зерновы, На переломе, стр. 275].

Идея создания советского приключенческого романа на сюжет "Шести Наполеонов" исходила от В.Катаева, который, по рассказу Е.Петрова, однажды вошел в редакцию газеты "Гудок" со словами: "Я хочу стать советским Дюма-отцом". Катаев предложил сотрудникам "четвертой полосы" [см. примечания 1 к ДС 24 и 11 к ДС 29] быть его "неграми": "Я вам буду давать темы, вы будете писать романы, а я их потом буду править. Пройдусь раза два по вашим рукописям рукой мастера — и готово. Как Дюма-пер. Ну? Кто желает?" Он тут же предложил несколько фабул на выбор, заявив: "У меня тьма-тьмущая всяких тем и сюжетов, одному не управиться". Одной из них была история о гарнитуре гамбсовских стульев, разрозненных по многим учреждениям и городам. "Представьте себе, в одном из стульев запрятаны деньги. Их надо найти. Чем не авантюрный роман?"

Прогуливаясь по коридору Дворца Труда, Ильф и Петров решили воспользоваться идеей Катаева, причем вначале предполагалось, что каждый из них будет писать отдельный роман. Затем Ильф сказал: "А может быть, будем писать вместе?... Мне понравилось про эти стулья... Попробуем писать вместе, одновременно, каждую строчку вместе". Так началось совместное творчество авторов ДС и ЗТ [Петров, Из воспоминаний об Ильфе, стр. 510-511; Эрлих, Нас учила жизнь, стр. 85].

По словам А.Эрлиха, первоначальный набросок сюжета ДС содержался в его пьесе, обсуждавшейся на квартире В.Катаева в Мыльниковом переулке. "Однажды я принес туда пьесу — мою первую пробу в драматургии. Конечно, блин этот вышел комом....В пьесе некий эмигрант тайно вернулся на родину. В принадлежавшем ему ранее особняке в потайном месте запрятаны были фамильные драгоценности. После многих столкновений 'бывшего человека' с советскими людьми,

в результате многих приключений кладоискателя, смешных и печальных, выяснилось, что внушительный мешочек с бриллиантами давным-давно открыт и передан жильцами государству". Слушатели признали пьесу неудачной, и Катаев тут же подал мысль о том, что "клад надо бы спрятать в одно из кресел мягкого гарнитура" [Нас учила жизнь, стр. 58-59]. Как видим, в недошедшем до нас драматургическом опыте Эрлиха уже присутствовали такие мотивы будущего романа, как возвращение экспроприированного домовладельца и переход клада в собственность государства. В нем, однако, не было мотива разрозниваемых одинаковых предметов: местонахождение клада было точно известно герою, и задача состояла в том, чтобы получить к нему доступ. Это другой вариант того же сюжета, также представленный в новеллах Конан Дойла [The Three Gables, The Three Garridebs].

Фабула ДС, таким образом, "носилась в воздухе" и ждала своего мастера; не возьмись за нее Ильф и Петров, она несомненно была бы разработана другими, с неизмеримо меньшими шансами на бессмертие. Решающее значение имел отказ писателей от чисто авантюрной трактовки темы: "Мы быстро сошлись на том, что сюжет со стульями не должен быть основой романа, а только причиной, поводом к тому, чтобы показать жизнь" [Петров, Из воспоминаний об Ильфе, стр. 511]. Избранный соавторами жанр — сочетание остросюжетного романа-фельетона с панорамой российской действительности и с социальной сатирой — не имел прецедентов в русской литературе.

3с. Способ, которым герой (Воробьянинов) узнает о сокровище, спрятанном в стуле, также относится к числу традиционных. Мотив 'тайны, открываемой умирающим', часто применяется в авантюрных сюжетах, обычно в качестве завязки всякого рода похождений и поисков. Тайна не обязательно касается клада: это может быть открытие тайны рождения, признание в совершенном преступлении или иные сведения. Умирающий — одна из разновидностей персонажа, ограниченного в своих возможностях, лишенного сил, мобильности, времени, средств и т. п. , который делится тайной с другим, т. к. не в состоянии воспользоваться ею сам. Примеры: "Завещание мавра" В.Ирвинга (за предсмертную услугу мавр передает герою шкатулку с заклинанием, приносящим богатство); "Фортунат" Л.Тика (отец раскрывает секрет волшебного кошелька двум сыновьям); "Габриель Конрой" Брет Гарта (умирающий старик открывает тайну серебряных копей молодой девице с тем, чтобы ее жених занялся их разработкой); "Урсула Міруэ" Бальзака (героиня получает от умирающего дяди ключ от сундука с деньгами); фильм А.Хичкока "The Man Who Knew Too Much" (смертельно раненый сообщает врачу о готовящемся политическом убийстве),

фильм С.Крамера "Это безумный, безумный, безумный мир" (тайна клада становится известной от разбившегося автомобилиста) и мн. др. Источником информации может быть и лицо уже скончавшееся, напр. в "Острове сокровищ" Стивенсона (координаты клада в бумагах мертвеца), в "Затерянном мире" Конан Дойла (зарисовки затерянного мира в блокноте умершего путешественника), в "Двух капитанах" В.Каверина (письма о пропавшей экспедиции в сумке утонувшего почтальона).

Другая разновидность обладателя тайны, бессильного воспользоваться ею, — заключенный, напр., аббат Фариа в "Графе Монте-Кристо" А.Дюма, сообщающий Дантесу местонахождение сказочных богатств Борджиа [см. примечание 25 к ЗТ 2].

Место передачи тайны может далеко отстоять от основной зоны действия: придорожный трактир [Остров сокровищ], Марокко [Хичкок]. Получатель информации — обычно человек, обладающий мобильностью и энергией, нужными для поисков: его последующие приключения и образуют сюжет. Обычно это лицо случайное, не имеющее отношения к обладателю тайны, вовлекаемое в события неожиданно для самого себя, иногда против своего желания. Обладатель тайны открывает ее человечеству в лице первого встречного, ибо в противном случае она исчезнет вместе с ним. В ДС применен несколько усложненный вариант с тремя участниками вместо обычных двух: теща сообщает тайну Воробьянинову, последний открывает ее Бендеру — первому встречному, имеющему все черты активного героя традиционной версии, а поиски производятся обоими персонажами совместно. (Сходную ситуацию находим в "Фачино Кане" Бальзака, где старый охотник за сокровищами также ищет себе молодого помощника.)

Во многих сюжетах данного типа тайна подслушивается третьим лицом, которое затем пытается опередить героя. Так обстоит дело в "Урсуле Мируэ" Бальзака, в "Габриеле Конрое" Брет Гарта и в ДС (отец Федор).

5. *Но самые могучие когда помирают, железнодорожные кондуктора или из начальства кто, то считается, что дуба дают.*

1/3с. Кондуктор, особенно в глазах людей простого звания, — фигура авторитетная, импозантная и нередко грозная. Социальное положение его считалось респектабельным; недаром у Чехова обер-кондуктор Стычкин говорит о себе: "Должность у меня основательная,....я образованного класса, с князем Канителиным, могу сказать, все одно, как вот с вами теперь....Я человек строгий, солидный, положительный" [Хороший конец].

Различные литераторы и мемуаристы почти одинаковыми словами описывают характерную внешность и мину кондуктора: "Необыкновен-

но важным казался толстый кондуктор в поддевке, со свистком и длинной серебряной цепочкой на груди, похожей на аксельбант. Он проходил по вагонам, грубо расталкивая толпившихся в тамбурах мужиков, браня их нехорошими словами" [Соколов-Микитов, Свидание с детством, стр. 448]. "Обер всегда был важный, в жгутах, со свистком, с большой сумкой. Сзади или спереди, 'тормоша' пассажиров, шли обыкновенные кондуктора. Круглые барашковые шапки. Кафтаны. Кушаки с бляхами" [Горный, Ранней весной, стр. 291]. Современникам запомнились такие регалии дореволюционных кондукторов, как сибирка, форменная поддевка, выпущенная из-под борта поддевки длинная и толстая серебряная цепочка для часов, малиновый кант, плетеный серебряный шнур на плечах [Колесников, Святая Русь, стр. 131; Маркелов, На берегу Москва-реки, стр. 36]. В.В.Шульгин, критикуя известный памятник Александру III работы П.Трубецкого, пишет: "мы увидели какого-то обер-кондуктора железной дороги верхом на беркшире, превращенном в лошадь" [Три столицы, стр. 367]. Как видим, Безенчук отражает общераспространенный взгляд, приравнивая кондукторов к "самым могучим" и к "начальству".

6. *Нашему дорогому товарищу Насосову сла-ава!....— На свадьбе у Кольки, брандмейстерова сына, гуляли.*

2. "Дорогой товарищ" — один из послереволюционных неологизмов, пришедший, по словам Селищева, из коммунистической среды. Ср. из того же "Смехача": "Пойдем в милицию. — Зачем же, говорю, дорогой товарищ, в милицию? Неуютно там, в милиции-то" [См 19.1926, цит. по кн. Селищев, Язык рев. эпохи, стр. 127].

3b. Возможный источник — карикатура А.Радакова в журнале "Смехач": "В уездном масштабе. — Впервые вижу, чтобы наша команда так быстро выезжала на пожар. — Да они не на пожар. Они едут приветствовать нашего дорогого товарища Носова по случаю ихней свадьбы" [См 34.1927]. Номер журнала вышел в конце августа — начале сентября 1927, т.е. именно тогда, когда Ильф и Петров начинали работу над романом. Шутка в "Смехаче" замечена А.Старковым, который не исключает, что авторами подписи под рисунком могли быть сами Ильф и Петров, нередко в то время выступавшие в этом журнале [Старков, "Двенадцать стульев....", стр. 67].

3c. Использование пожарниками казенных лошадей для личных целей — мотив, известный издавна. Ср. монолог брандмейстера в чеховской юмореске "В вагоне" (1885): "Лошади, батенька, хорошая штука... Запряжешь этак, пять-шесть троек, насажаешь туда бабенок и — ах вы кони, мои кони....Приказываю я однажды людям запрячь десять троек... гости у меня были..."

ГЛАВА 3

"Зерцало грешного"

1. *Батюшка быстро проскочил в спальню, к удивлению матушки, заперся там и глухим голосом стал напевать "Достойно есть ".*

2. "Достойно есть" — текст, входящий в состав православного богослужения; часть "Символа веры", который, в свою очередь, входит в Божественную литургию св. Иоанна Златоуста: "Достойно есть, яко воистинну, блажити Тя Богородицу, присноблаженную и непорочную и пренепорочную и Матерь Бога нашего. Честнейшую херувим и славнейшую без сравнения серафим, без истления Бога Слова рождшую, сущую Богородицу Тя величаем" [Молитвослов, стр. 103].

2. *....заведующий подотделом благоустройства Козлов, тщанием которого недавно был снесен единственный в городе памятник старины — Триумфальная арка елисаветинских времен, мешавшая, по его словам, уличному движению.*

1. По-видимому, авторы намекают на снос Красных ворот в Москве, который летом 1927 был уже делом решенным: "Постановлением Президиума ВЦИК исторический и художественный памятник елизаветинской Москвы — Красные ворота — подлежит разборке и уничтожению" [Ог 24.07.27; также в КП 29.1927 и др.]. Ликвидация этого старинного сооружения мотивировалась нуждами транспорта, который действительно был весьма оживленным на этом участке Садового кольца, примыкающем к площади трех вокзалов. Ряд культурных организаций, в том числе Главнаука, вели борьбу за сохранение памятника, построенного в 1743 в связи с приездом императрицы Елизаветы Петровны в Москву. Первоначально сооруженная из дерева, арка Крас-

ных ворот сгорела и была отстроена архитектором Д.В.Ухтомским в 1753-57.

3. *....работники прилавка....выкатили на задний двор, общий с двором отца Федора, бочку гнилой капусты, которую и свалили в выгребную яму.*

3b. Выбрасываемая тухлая капуста фигурирует также в рассказе М.Зощенко "Бочка". Как и в ДС, кооператоры выкатывают бочку с капустой во двор, но у Зощенко ею прельщаются не кролики, а люди: "На утро являемся — бочка чистая стоит. Сперли за ночь капусту".

4. *Старинная народная картинка "Зерцало грешного".*

1. "Зерцало грешного" — популярная лубочная гравюра, известная во множестве вариантов начиная с петровского времени. Помимо четырех эпизодов, упомянутых в ДС, — "Сим молитву деет, Хам пшеницу сеет, Яфет власть имеет, Смерть всем владеет", — включала другие назидательные картинки, которые можно было получить, поразному складывая лист. Среди них — "ряд изображений из жизни человека от его младенчества и до смерти: ребенок, сидящий под яблонею, и грехопадение первых человек, и распятый Искупитель". В некоторых вариантах картины имелись также изображения дамы и ухаживающего за ней кавалера; при ином сложении листа в платье дамы можно было разглядеть смерть с косой, а в наряде кавалера — грешника, корчащегося в адском пламени. [Ровинский, Русск. народн. картинки, т. 3, стр. 112-116; т. 5, стр. 175-176.]

3c. Ср. лубочные картины, изображающие историю блудного сына, в домике пушкинского станционного смотрителя.

5. *Отец Федор....начал подстригать свою благообразную бороду.*

3c. Отрезание бороды и усов, стрижка волос — символические действия, часто сопровождающие перемену статуса, разрыв с привычным образом жизни, начало странствий и поисков. У Толстого отец Сергий, покидая пустынь, обстригает себе волосы [гл. 7]; в романе В.Каверина "Скандалист, или Вечера на Васильевском острове" один из героев (Халдей Халдеевич), изменяя свою жизнь, сбривает бороду, а другому ("суровому старику, схожему с Михайловским") дают совет: "Сбрейте бороду! Вам пора начинать скандалить!" [стр. 304, 346]. В современном фильме "Yentl" (1983, реж. и в гл. роли Барбра Стрейзанд) героиня, порывая с захолустьем и отправляясь в город, отрезает волосы, что в данном случае имеет реалистическую мотивировку (ведь она выдает себя за мужчину). В ДС этим операциям подвергает себя и другой искатель приключений, Воробьянинов [см. примечание 9 к ДС 7]. В.Я.Пропп ставит мотив лишения волос в связь с обрядом инициации [Историч. корни волшебн. сказки, стр. 121-122].

6. — *Неужели, Феденька, ты к обновленцам перейти собрался?*

1. Обновленцы — течение в русском православии XX в., находившееся в оппозиции к официальной церкви во главе с патриархом Московским и всея Руси. Обновленцы надеялись спасти российскую церковь от истребления путем компромисса и фактического превращения церкви в придаток социалистического государства. Обновленческий раскол возник еще в начале века, но особенно оживился в 1922-23 в разгар террора советской власти против церкви и духовенства, когда реквизировалось церковное имущество, один за другим закрывались храмы и монастыри, велась разнузданная антирелигиозная кампания в печати и подвергались репрессиям священнослужители.

В этих условиях группа "белого" духовенства объявила в мае 1923 о создании так называемой "живой церкви", лояльной по отношению к государству и призванной заменить якобы "мертвую" церковь, руководимую Московской патриархией (патриарх Тихон находился в это время под арестом в Донском монастыре). В декларациях "живой церкви" утверждалось, что советская власть осуществляет евангельские заветы труда и равенства; наиболее же усердные живоцерковцы, ничтоже сумняшеся, объявили РСФСР первым в истории примером царства Божия на земле. Обновленцы добивались отмены патриаршества и ввели ряд мер по демократизации, модернизации и большевизации церкви. Среди них такие новшества, как допущение женщин на должности священнослужителей и дьяконов (причем женщины-дьяконы, в знак коммунистической лойяльности, облекались в красные ризы); перенос культовых действий от иконостаса к середине церкви, где воздвигался алтарь, похожий на трибуну; отмена церковно-славянских элементов культа и уничтожение соответствующих книг, и др. Обновленческая церковь разрешала священникам второбрачие, на что и намекает жена отца Федора ("обновленцы....алименты платят"). Нетрадиционный облик обновленческих священнослужителей шокировал верующих: "Однажды к обедне явился новый живоцерковный поп с толпой своих. Живоцерковец был рыжий верзила, в куцей рясе, будто переодетый солдат" [Замятин, Наводнение].

С первых же дней раскола обновленцы заняли агрессивную позицию, стремясь захватить командные посты в русской религиозной жизни. В этом они пользовались энергичной поддержкой государства, которое надеялось с помощью живоцерковцев разгромить непокорных сторонников Тихона, в то же время не делая секрета из своего намерения в конечном счете "вырвать с корнем" всякую религию, как старую так и обновленную. Несмотря на свой сравнительно привилегированный статус, "живая церковь" не смогла достигнуть своих честолюбивых

целей. Она фактически не имела опоры среди верующего населения, и ее руководители остались "генералами без армии" (слова патриарха Тихона в беседе с иностранным корреспондентом в 1924). Видя это, власти перестали делать ставку на обновленцев и около 1926 вернулись к своей политике непосредственного давления на патриархию, во главе которой в эт время стоял местоблюститель митрополит Сергий (Тихон скончался в 1925). К моменту действия ДС обновленцы уже не представляли реальной опасности для традиционной церкви, хотя внешне и продолжали пользоваться относительным благоволением властей. Официальный конец обновленческого раскола наступил в 1944, когда остатки "живой церкви" вынуждены были вернуться в лоно Московской патриархии, чьи отношения с государством заметно потеплели во время Отечественной войны 1941-45.

7. ....вытянул из-под кровати сундучок, обитый жестью. Такие сундучки встречаются по большей части у красноармейцев. Оклеены они полосатыми обоями, поверх которых красуется портрет Буденного или картонка от папиросной коробки "Пляж" с тремя красавицами, лежащими на усыпанном галькой батумском берегу. Сундучок Востриковых....также был оклеен картинками.

1. Подобные сундучки — известная принадлежность солдат как царской, так и Красной армии. А.Соболь упоминает о "солдатском сундучке, старорежимном, обитом зелеными жестяными полосками" [Погреб, в кн. Любовь на Арбате, стр. 31], а Е.Зозуля описывает новобранца, который "сидел на полу перед открытым сундуком своим и наклеивал на внутренней стороне крышки картинки из журнала дамских мод, купленного в лавочке за копейку" [В царск. казарме, в кн. Я дома, стр. 18]. Каюта старого моряка на маленьком одесском пароходе "оклеена изнутри, как солдатский сундук, разными картинками, кусками обоев, старыми настенными календарями, газетами и дамскими выкройками из 'Нивы'" [Катаев, Разбит. жизнь, или Волшебн. рог Оберона, стр. 109].

Личный сундук, любовно украшаемый изнутри, — заменитель домашнего уюта и интимного, укрытого от посторонних глаз мира. В этом качестве он типичен не только для солдат, но и вообще для тех, кто вынужден жить на людях, вдали от родного дома, под чужим кровом: для прислуги, няни и т. п. Сундук старой крепостной экономки Натальи Савишны, с наклееными внутри гусаром, детским рисунком и картинкой с помадной банки, описан уже в "Детстве" Толстого [гл. 13]. "Няня в углу на своем сундуке (все няни всегда спали на сундуках). Это большой черный сундук, где лежит ее 'добро'....Я видел, что внутри он был оклеен бумагой с картинками" [Вышеславцев, Тайна

детства, стр. 60]. "Картинки Сытина, которыми Даша оклеивала нутро сундука" [Горный, Ранней весной, стр. 22]. "В нянином сундучке, в крышке, была наклеена картинка — какие-то боярские хоромы...." [Добужинский, Воспоминания, стр. 110]. "Одной из радостей нашего детства был большой окованный железом нянин сундук....Вся крышка сундука была изнутри оклеена картинками. Тут были и куклы в нарядных платьях, и изображения различных зверей, и просто красивые конфетные бумажки" [Олицкая, Мои воспоминания, т. 1, стр. 15]. В.Каверин вспоминает, что в сундучке его няни была наклеена фотография царской семьи [Освещенн. окна, стр. 41].

Аналогичный сундучок попадьи Катерины Александровны — признак ее невзыскательного вкуса, а также скромности, периферийности, стушевывания перед волей мужа, демонстрацией чего служит вся дальнейшая история.

8. *Попадья залепила все нутро сундука фотографиями, вырезанными из журнала "Летопись войны 1914 года". Тут было и "Взятие Перемышля", и "Раздача теплых вещей нижним чинам на позициях"....*

1. "Летопись войны" — военно-патриотический журнал для семейного чтения, выходивший еженедельно в 1914-17. Представлял боевые действия в бодром и приподнятом стиле. Вот некоторые из подписей под его многочисленными фотоиллюстрациями: "Осмотр и проверка белья после стирки", "Его Императорское Величество Государь Император изволит пробовать пищу", "Картошку чистят", "Приготовление едкого натра для газов [для аэростата]", "После обеда солдаты прикладываются к кресту", "Красное яичко в Галиции", "Типы галичан", "Пасха в окопах", "Деревенский женский комитет за работой фуфаек для армии", "Ведут пленных немцев", "Забавляются под огнем", "Присяга молодых солдат в уланском Одесском полку на позиции", "Раздача георгиевских крестов генерал-адъютантом Барановым", "Командир артиллерийской бригады генерал-майор Клоченко раздает пасхальные подарки", "Пасхальное богослужение на позиции", "Раздача писем и газет на передовых позициях" и т. п. Много фотографий и корреспонденций за 1914-15 посвящено г. Перемышлю, взятому после долгой осады 9 (22) марта 1915 (был оставлен спустя два месяца при отступлении русских войск из Галиции).

3b. Иронию по поводу патриотических картинок в журналах военного времени ср. также в "Мандате" Н.Эрдмана: "Верховный Главнокомандующий Николай Николаевич под ураганным огнем неприятеля пробует щи из котелка простого солдата" [д. 3, явл. 2].

9. *Комплект журнала "Русский паломник" за 1903 год. .... Брошюрка "Русский в Италии", на обложке которой отпечатан был*

курящийся Везувий.

1. "Русский паломник" — иллюстрированный еженедельник, посвященный описаниям храмов, церковных древностей, путешествий к святым местам и к русским и заграничным святыням, печатавший историко-этнографические очерки, жизнеописания, рассказы религиозно-нравственного содержания и проч. Выходил с 1885 (с 1886 — в издательстве П.П.Сойкина). Чтение этого журнала в некоторых фельетонах 20-х гг. фигурирует как признак отсталости: ср. замечание А.Зорича об "отставных заштатных экзекуторах, не переносящих современной прессы по причине беспокойного тона, но предпочитающих чтение 'Русского паломника' отца Иоанна Кронштадского за 1884 [sic] год" [Товарищ из центра, в кн. Сатирич. чтец-декламатор, стр. 159].

Брошюра "Русский в Италии" входила в серию самоучителей-разговорников иностранных языков "Русские за границей", издававшуюся в начале века. Наличие в библиотечке отца Федора изданий, посвященных паломничествам и путешествиям, несомненно, намекает на авантюрную жилку в характере этого героя и предвещает его странствия. Курящийся Везувий — не предвестие ли катастроф конца романа, где о. Федор терпит крах всех своих предприятий и застревает на вершине Кавказских гор? В начале странствий Воробьянинова тоже вводится род символического предвестия неудачи — "Титаник" [см. примечание 9 к ДС 4].

10. *Колбаска содержала в себе двадцать золотых десяток.*

1. Золотые десятки — десятирублевые дореволюционные золотые монеты с профилем Николая II.

ГЛАВА 4

Муза дальних странствий

1. *Муза дальних странствий.*

3с. Название главы позаимствовано из стихотворения Н.Гумилева "Отъезжающему": *Что до природы мне, до древности, / Когда я полон жгучей ревности, / Ведь ты во всем ее убранстве / Увидел Музу Дальних Странствий* [в кн. Колчан].

2. *Пассажиры, согнувшись под тяжестью преогромных мешков, бегали от головы поезда к хвосту и от хвоста к голове.*

1. Ср. вокзальные сценки в Ленинграде в 1928, рисуемые М.Кольцовым: "Окоченевшая женщина, почти девочка, сгибается под гнетом двух огромных мешков, видимо с булыжниками. Нет, это буханки хлеба. Для мужа, молодого техника-практиканта, приходится с невероятными мучениями каждую неделю возить из Ленинграда хлеб" [В путь, Избр. произвед. в 3 томах, т. 1, стр. 291].

3. *Интересная штука — полоса отчуждения.*

1. Полоса отчуждения — "полоса земли вдоль железных и шоссейных дорог, находящаяся в ведении дорожных управлений" [ССРЛЯ, т. 8, стр. 170].

4. *Пассажир очень много ест.*

1. Ильф и Петров дают хрестоматийные черты быта, причем часто такие, которые являются общими для советского и старого быта. Ср. зарисовки журналистов 20-х гг.: "Пассажиры едят бесконечно много, закупая на каждой станции продукты. Есть знатоки, которые сообщат вслух, на какой станции прославленные пирожки, а на какой огурчики,

где славятся яблоки, а где рыбцы....Они набрасываются на продукты [частных торговцев] как саранча, хотя у каждого в вагоне полные корзины продуктов" [Д.Маллори, Из вагонн. окна (путевые впечатления), Ог 12.08.28]. "Все пьют чай, обложившись продовольствием — огромными хлебами, огромным количеством ветчины, огромными колбасами, огромными сырами" [Эгон Эрвин Киш, Путешествие незнатн. иностранца, ТД 06.1927]. Традиция обильной поездной еды идет от дореволюционных времен. Как вспоминает Сергей Горный, "в вагоне почему-то начинали очень быстро есть. Уже сразу за Петербургом разворачивались погребцы или пакеты. Ели сосредоточенно и куриные кости заворачивали в газету и швыряли под себя, под лавку, размахнувшись — чтобы попало подальше" [Ранней весной, стр. 291-292].

5. *Цыплята, лишенные ножек, с корнем вырванных пассажирами.*

2. "Вырвать с корнем" (религию, пережиток, внутрипартийный уклон и т. п.) — распространенное клише из газетно-идеологического языка 20-х гг.: "Вырвем с корнем повышение цен", "Вытравим с корнем пьянство, рвачество, лень", "Вырвем с корнем вредительство", "Шинкарство нужно вырвать с корнем", "Сразу же вырвать ядовитый корень алкоголизма" и т. п. [См 31.1927; КН 28.1929; КН 10.1930; Ог 29.09.29; НД 03.1929, стр. 26]. Выражение это, однако, существовало и до революции. "Я выведу этот революционный дух, вырву с корнем", — думает Николай I у Толстого [Хаджи-Мурат, гл. 15].

3а. "Больше не грешите, а то вырву руки с корнем [Бендер — Паниковскому, ЗТ 3].

3bс. Ср. сходную игру со штампом у Зощенко: "А что труба там какая-то от морозу оказалась лопнувши, так эта труба, выяснилось, еще при царском режиме была поставлена. Такие трубы вообще с корнем выдергивать надо" [Режим экономии], у Н.Эрдмана: "Пусть редактор своею железною рукою вырвет с корнем его половую распущенность" [Самоубийца, д. 2, явл. 12]. Данная шутка встречается уже у А.Аверченко в словах гостеприимного хозяина: "С корнем вырываю ее [бутылочку коньяку] для вас" [Звериное в людях, НС 15.1916].

6. *Сочинения графа Салиаса, купленные вместо рубля за пять копеек.*

1. Граф Евгений Андреевич Салиас де-Турнемир, печатавшийся под фамилией Салиас (1840-1908), — беллетрист, автор "Пугачевцев" и других авантюрных романов на исторические темы, запоздалых подражаний Вальтер Скотту и "Капитанской дочке". Произведения С. имели острый сюжет, но их стиль был достаточно серым, а идейное содержание неглубоким. Собрание сочинений С., изданное в двадцати томах

в 1901-14 и покупаемое по дешевке обывателем эпохи нэпа, — типичный пример посредственного вкуса, эклектики и эпигонства 80-90-х гг., т. е. всего того, что ко времени действия ДС необратимо устарело и обесценилось. Наряду с адвокатскими диванами в советской канцелярии или дореволюционной гостиницей, отданной под "Геркулес" [ЗТ 1, 11], книги эти представляют смещенную, "рециклизированную" культуру прошлого.

В первые годы нэпа книжные склады и магазины были завалены многотомными дореволюционными изданиями. Как пишет М.Талызин, "книжные склады на задах Казанского собора занимали квартал. Чтобы учесть эти всероссийские богатства, нужны были годы. Десятки вагонов 'печатной завали' отправились в Москву. Сборники 'Знания', книги 'Московских писателей', пухлые тома 'Сфинксов' и 'Альманахов', игрушечные пачки 'Универсальной библиотеки', экономные и дорогие издания Вольфа, Сойкина, 'Общественной помощи'....Книги бросили на московские рынки и улицы 'на круг по гривеннику'. Проехаться в трамвае стало дороже, чем приобрести том Куприна, рассказы Андреева или роман Арцыбашева....На подклейку, на раскурку, на завертку кондитеры и бакалейщики раскупали тысячи экземпляров, остальные разбирали школьники и обыватели. Редчайшие клавиры опер в немецких изданиях отпускались на вес, старые альбомы, учебники и справочники продавались 'с мешка'. Возможно, этот период и был 'концом' классической русской литературы и российской словесности. Через месяц книги исчезали точно по волшебству, а через год за том Куприна или Андреева платили червонными рублями" [По ту сторону, стр. 206, действие в 1921-24].

Эта инфляция старых книг отражена и в "Дьяволиаде" Булгакова: "Во втором отделении на столе было полное собрание сочинений Шеллера-Михайлова, а возле собрания неизвестная пожилая женщина в платке взвешивала на весах сушеную и дурно пахнущую рыбу" [гл. 5, действие в 1921].

Многие старые издания продолжали распродаваться по сниженной цене и долгое время спустя [см. примечание 8 к ЗТ 13].

3а. Уцененные книги читают и другие персонажи Ильфа и Петрова: одноглазый шахматист [ДС 34] и Васисуалий Лоханкин [ЗТ 13]; во втором случае они одновременно являются "роскошными изданиями".

3b. О Салиасе как синониме устарелого вкуса: "Среди пыли десятилетий [герой] находил неожиданные сокровища: романы графа Салиаса, самые что ни на есть исторические романы про 'донских гишпанцев', про 'московскую чуму', про 'орлов екатерининских'.

00064757

Сочинения графа Салиаса, издание Поповича — вот уж, действительно, все несозвучно. Взять и прочесть" [Заяицкий, Баклажаны, стр. 74].

7. *"Крем Анго", "Титаник".*

1. Эти и аналогичные снадобья рекламируются в тогдашней прессе: "Крем-пудра Анго против загара и веснушек, исключительно тонка и нежна", "Несмываемая жидкая краска для бровей, ресниц, волос и усов Хна-Басмоль, провизора М.М.Липец" (ср. прозвище провизора Липа в ДС), "Несмываемый грим для глаз Басма-Хенэ, А.Зыков", "Краска для волос по парижскому способу лаборатории Санакс" и т. п. [Ог 27.02.27; КН 31, 32.1927].

8. *....Клоповар — прибор,построенный по принципу самовара, но имеющий внешний вид лейки.*

1/3b. Этот прибор под слегка иным названием описан в одном из рассказов В.Инбер: "Клопомором называется особый жестяной чайник с дьявольски длинным и тонким носом. Во внутренность чайника кладутся угольки, над угольками вода. В воду вливают жидкость, ядовитую, как анчар. Угли горят, вода кипит, из вышеупомянутого носа, настойчивый, как свисток, вылетает пар. Пар этот проникает всюду, и тогда наступает для клопов паника, животный ужас, вероятно, совещание старшин и, наконец, смерть. Умирают все, даже малолетние дети величиной с полблохи" [Клопомор, в кн. Соловей и роза, стр. 97].

9. *Для окраски есть замечательное средство "Титаник"....Не смывается ни холодной, ни горячей водой, ни мыльной пеной, ни керосином.*

3c. "И пароход 'Титаник', и 'радикальный' цвет выкрашенных волос Воробьянинова погибли от воды. Гибели 'Титаника' предшествовали заверения экспертов, что такой пароход не может потонуть, а неудачной окраске волос Воробьянинова — заверения аптекаря, что новый цвет волос не пропадет ни при каких обстоятельствах". Параллель продолжается в ДС 7: глава называется "Следы 'Титаника'", Ипполит Матвеевич назван "жертвой Титаника" [наблюдения из кн. Bolen, Analysis of the Comic in Ilf and Petrov, p. 70]. Не исключено, что "Титаник" служит в линии Воробьянинова и символом обреченности всего предприятия в целом. Аналогичные символические элементы, вкрапленные в начало сюжетной линии, имеются у других протагонистов романа: у Бендера — астролябия, у о. Федора — Везувий [см. примечание 9 к ДС 3].

ГЛАВА 5

Великий комбинатор

1. *В половине двенадцатого, с северо-запада, со стороны деревни Чмаровки, в Старгород вошел молодой человек лет двадцати восьми.*

3с. Первое появление героя, оформляемое как его вход (въезд) в место, которое ему предстоит "завоевывать", — общелитературный мотив. Мы встречаем этот популярный зачин в драматических произведениях, где первая сцена развертывается у ворот города и герой одет в дорожное платье, — например, в ряде испанских пьес ("Дама-невидимка" Кальдерона, "Живой портрет" Морето и др.) и в пушкинском "Каменном госте" (*Достигли мы ворот Мадрита....*); в "Господине де-Пурсоньяк" Мольера; в "Турандот" Гоцци ("вид на городские ворота в Пекине", через которые входит изгнанник Калаф). Входом (въездом) в город начинаются "Комический роман" Скаррона, "Отверженные" Гюго, "Мертвые души" Гоголя, "Идиот" Достоевского, "Мистерии" Гамсуна, "Послы" Г.Джеймса, "Золотой теленок" Ильфа и Петрова, многие другие романы, повести и драмы.

Название "Старгород", по-видимому, позаимствовано из "Соборян" Лескова, где город с таким названием является местом действия.

2. *За ним бежал беспризорный.*

1. Сотни тысяч бездомных, не помнящих родства детей на улицах советских городов в эпоху нэпа — результат двух войн, за которыми последовали голод, разруха, эпидемии и массовые передвижения людей. Будучи диким и анархическим элементом, беспризорные в 20-е гг. представляли серьезную социальную проблему. Лишь немногие из них

пытались промышлять полезным трудом, вроде продажи газет или чистки сапог; большинство жило воровством, грабежом и попрошайничеством, исполняя жалостные песни о своей сиротской доле в вагонах пригородных поездов или нападая хищными стаями на прохожих и мелких уличных торговцев. Обычным приютом этих советских гаменов служили разрушенные городские здания, кладбищенские склепы, старые выведенные из строя вагоны, асфальтовые чаны, клоаки. В ряде случаев беспризорные образовывали сообщества, объединенные жесткой дисциплиной и авторитетом вожака. В летнее время они нередко пускались в путешествия по стране на крышах вагонов и в товарных поездах, оседая, подобно саранче, в цветущих курортных городах Юга. Есть сведения об их нападениях на деревни. Слухи о проституции, наркомании, венерических болезнях, свирепствующих среди беспризорников, наводили страх на публику, и они часто этим пользовались, вымогая у граждан деньги под угрозой "укусить" и "заразить".

Отношение средств информации к беспризорникам двойственное: с одной стороны, в журналах появляются статьи и очерки с сочувственным описанием условий их жизни, с призывами помочь им стать членами общества; с другой, беспризорники нередко бывают предметом острот и карикатур, например: "— Я, Мишка, к хорошей жизни привык — кажинный год на курорт под спальным вагоном езжу" или "Ну, Мишка, наконец-то мы с тобой одеты по сезону" (на рисунке — два полуголых беспризорника под летним солнцем). В обществе все громче раздавались голоса, требующие покончить с язвой беспризорничества. М.Кольцов пишет в 1927: "[Беспризорные, эти] жуткие кучи грязных человеческих личинок,.... еще копошатся в городах и на железных дорогах,....еще ползают, хворают, царапаются, вырождаются, гибнут, заражая собой окружающих детей, множа снизу кадры лишних людей, вливая молодую смену преступников". Маяковский пишет в 1926: ***Эта тема еще не избранная, / Смотрите котлам асфальтовым в зев! / Еще копошится грязь беспризорная, / хулиганья бесконечный резерв.***

Государство принимало меры для решения проблемы беспризорных, в частности, организовывало трудовые колонии (коммуны) под эгидой ВЧК — ГПУ. Борьба за спасение детей от "улицы" и за перевоспитание малолетних правонарушителей стала темой многих произведений литературы и искусства; наиболее известны "Правонарушители" Л.Сейфуллиной (1922), "Республика Шкид" Л.Пантелеева и Г.Белых (1927), "В Проточном переулке" И.Эренбурга (1927), "Педагогическая поэма" А.С.Макаренко (1935), фильм Н.Экка "Путевка в жизнь" (1931). См. также очерк И. Ильфа "Беспризорные" (1924).

[Chessin, La nuit qui vient de l'Orient, p. 201-202; Fabre Luce, Russie 1927, p. 38; Viollis, Seule en Russie, p. 36, 209-211; Despréaux, Trois ans chez les tsars rouges, p. 217-218; Le Fevre, Un bourgeois au pays des Soviets, p. 70; Н.Москвин, Люди на колесах, КН 21.1927; В.Холодковский, В подполье жизни, КН 27.1926; карикатуры — в КН 21.1926 (рис. Б.Малаховского из журн. "Смехач"), КН 23.1926 (рис. М. Храпковского из "Крокодила"); Кольцов, Дети смеются, Избр. произвед. в 3 томах, т. 1; Маяковский, Беспризорщина, Полн. собр. соч., т. 7; Ильф и Петров, Собр. соч., т. 5, стр. 19.]

3с. Дети, бегущие по пятам странного или нового человека, особенно при его первом появлении в данном месте, — мотив известный. Мы встречаемся с ним уже в Ветхом Завете (эпизод с пророком Елисеем и детьми), а затем и в новой литературе, напр., у В. Ирвинга ("Незнакомые ребятишки бежали за ним, с улюлюканьем указывая на его седую голову" [Рип Ван Уинкль]), у Гюго (дети идут вслед за Жаном Вальжаном, когда тот входит в городок Динь [Отверженные, I.2.1]), у Ю.Тынянова (дети и поручик Синюхаев [Подпоручик Киже, гл. 18]), у Булгакова (дети со свистом преследуют чудаковатого академика [Адам и Ева, акт 1]), и т. п.

5. Отметим, что здесь, — как и во многих других местах ДС/ЗТ, — литературный стереотип заполняется известным элементом советской жизни, давая образ, хрестоматийный сразу на двух уровнях.

3. *Может быть, тебе дать еще ключ от квартиры, где деньги лежат?*

4. "Для Остапа Бендера у нас была приготовлена одна фраза, которую мы слышали от нашего знакомого биллиардиста: 'Ключ от квартиры, где деньги лежат'" [Петров, Из воспоминаний об Ильфе, стр. 513]. В мемуарных записях Е.Петрова указывается, что автором фразы был Михаил Глушков — прототип Авессалома Изнуренкова [Мой друг Ильф, стр. 62; см. примечание 1 к ДС 23]. О том, что М.А.Глушков неплохо играл на биллиарде (в частности, выигрывал у Маяковского), сообщает В.Ардов [Этюды и портреты, стр. 129].

4. *Молодой человек солгал: у него не было ни денег, ни квартиры....*

3с. Молодой герой в затруднительном положении, иногда буквально без копейки денег — типичное начало романов и новелл XIX в. Так начинаются "Шагреневая кожа" Бальзака, "Преступление и наказание" и "Идиот" Достоевского, "Петер Шлемиль" Шамиссо, "Милый друг" Мопассана, "The Dynamiter" Стивенсона, "Банкнота в миллион фунтов стерлингов" М.Твена; в литературе XX в. — "Джунгли" Синклера, "Театральный роман" Булгакова, "Лето 1925 года" Эренбурга, "Набережная туманов" Мак-Орлана и мн. др. В ряде случаев бедственное

положение персонажа усугубляется незнакомством с окружающей средой, отсутствием друзей и знакомых, бессмысленной поденной работой, которую он должен выполнять, чтобы прожить и т. п. Как правило, подобный кризис разрешается появлением фигуры подлинного или мнимого спасителя, помощника, благодетеля, нанимателя и т. п., открывающего перед героем заманчивые перспективы обогащения. В ДС такая фигура тоже появляется (Воробьянинов), но, ввиду повышенной активности и предприимчивости самого героя, она трансформируется и принимает характер пассивного объекта, точки приложения манипуляторских талантов героя.

5. *В город молодой человек вошел в зеленом в талию костюме.*

3с. Зеленый костюм Бендера, не раз упоминаемый и далее ("зеленые доспехи" [ДС 11], "зеленый походный пиджак" [ДС 34]) ассоциируется, с одной стороны, с демоническими, с другой — с наполеоновскими элементами его образа [об этих мотивах см. примечание 14 ниже и примечание 22 к ДС 34]. Зеленый цвет — один из цветов дьявола, что отмечает Д.С.Лихачев, говоря о "зеленом змие" [Литературн. "дед" Остапа Бендера, стр. 184]. Ср. *le succube verdâtre* у Бодлера [La muse malade]. Связывание зеленого с инфернальным весьма заметно и у русских символистов: так, в "Огненном ангеле" В.Брюсова упоминаются "демон в образе господина, одетого в зеленый камзол и желтый жилет", "громадные жабы в зеленых кафтанах" в эпизоде шабаша и "зеленоватый свет" от адских огней [XV.2 и IV.2]; в рассказах Ф.Сологуба фигурируют страшный соблазнитель по фамилии Зеленев, у которого "русалочья душа" и зеленоватый цвет кожи [Жало смерти] и зеленые лесные демоны [Елкич, Тело и душа]; в "Серебряном голубе" А.Белого герой (Дарьяльский), убираясь еловыми ветвями, кажется рогатым и походит на "адского крылатого жителя" [I.4, "Дупло"]; в его же "Петербурге" зеленое связывается с демонизмом Петра и его столицы [Долгополов, Творч. история...., стр. 619]. У гоголевского колдуна "зеленые очи" [Страшн. месть, гл. 2]; у булгаковского Воланда один глаз зеленый [гл. 1] и т. д.

Следует отметить, что, будучи в демонологии атрибутом чертей главным образом невысокого ранга, и притом обычно вредных и отталкивающих, зеленый цвет связывается с Бендером лишь в первом романе, где этот герой еще изображается (особенно в начале) как фигура преимущественно плутовского плана, без высоких демонических претензий и без той "харизмы", которую он приобретет в дальнейшем. По мере того, как демонизм Бендера повышается в ранге, этот атрибут перестает использоваться (в то время как другой дьявольский

признак — турецкое происхождение [см. ниже, примечание 14] — остается при нем до конца второго романа).

О зеленом мундире Наполеона упоминают, среди других, Бальзак [Тридцатилетн. женщина, гл. 1, начало] и Гейне [Идеи. Книга Le Grand, гл. 8].

6. *"О баядерка, ти-ри-рим, ти-ри-ра!" — запел он, подходя к привозному рынку.*

2/3b. Из оперетты Имре Кальмана "Баядерка". О популярности этой мелодии в нэповской Москве ср. у В.Инбер: "На следующий вечер в театре было: баядерка, Ярон в цилиндре, красные цветы, восточный принц в чалме. Там повторял оркестр то, что пело под полом пианино: 'О баядерка, тарарам, тарарам'" [Клопомор, в кн. Соловей и роза, стр. 105]. См. также примечание 9 к ДС 9.

7. *— А что, отец, — спросил молодой человек, затянувшись, — невесты у вас в городе есть?*

3b. В вопросе Бендера затрагивается один из расхожих мотивов провинциальной тематики; ср., напр., юмореску Вас.Лебедева-Кумача "Невесты без места" из цикла "Провинция". На рисунке — шарманщик с попугаем, гадающий местным девицам, и видные женихи: фининспектор, "зам-партиец" и т. п. Подпись: *Сверхурочно работает попка, / Он в своем краснопером зобу / Держит крепко девичью судьбу, / И невесты конфузятся робко* [Кр 42.1927]. Ср. далее в ДС 10 гаданье о женихе для вдовы Грицацуевой.

8. *Разговор Бендера с дворником.*

3c. Сходный разговор приезжего с дворником происходит в неоконченной повести Лермонтова, известной под названием "Штосс". Герой (Лугин) долго выспрашивает у дворника, кто прежде жил в доме, кто живет теперь, дает дворнику рубль [см. ниже в ДС 5], интересуется квартирой и поселяется в ней.

9. *Это которые еще до исторического материализма родились?*

2/3b. Термин "исторический материализм" во временнóм смысле см. также у Маяковского: "Оптимистенко:....Это раньше требовался энтузиазм. А теперь у нас исторический материализм, и никакого энтузиазму с вас не требуется" [Баня, д. 2].

10. [В этом доме] *при старом режиме барин мой жил....предводитель дворянства.*

1. Бывший предводитель дворянства, ныне регистратор загса — один из многочисленных примеров "рециклизированного" старого в мире ДС/ЗТ. Подобного рода фигуры "бывших" людей, сдвинутых на мизерные роли, были весьма типичны для изображаемой эпохи. Как пишет М.Талызин, завсегдатаями одного из московских трактиров в

1924-25 были "полотер, когда-то талантливый педагог, седой инструктор из наробраза, бывший предводитель дворянства, и трамвайный билетер, прежде сенатский чиновник" [По ту сторону, стр. 191; см. также примечание 7 к ДС 36].

11. *Разговор с умным дворником, слабо разбиравшимся в классовой структуре общества....*

3bc. Ср.: "представитель искусства, слабо разбирающийся в текущем моменте" [Н.Никитин, О бывш. купце Хропове (1926)]. Ср. также заглавие рассказа Чехова: "Умный дворник" (1883).

12. *Апельсинные штиблеты.*

3b. Ср. "малиновые штиблеты" Бени Крика — персонажа, оказавшего известное влияние на формирование образа Остапа Бендера [Бабель, Как это делалось в Одессе (1923); Яновская, Почему Вы пишете смешно, стр. 91].

13. *Звали молодого человека Остап Бендер.*

4. О лице, послужившем писателям частичной моделью для Бендера, сообщает В.Катаев: "Что касается....Остапа Бендера, то он написан с одного из наших одесских друзей. В жизни он носил, конечно, другую фамилию, а имя Остап сохранено как весьма редкое.... Его внешность соавторы сохранили в своем романе почти в полной неприкосновенности: атлетическое сложение и романтический, чисто черноморский характер. Он не имел никакого отношения к литературе и служил в уголовном розыске по борьбе с бандитизмом....Он был блестящим оперативным работником". Далее Катаев рассказывает явно романтизированную историю о визите этого работника угрозыска в притон бандитов, застреливших по ошибке его брата, талантливого поэта-футуриста [Алмазн. мой венец, стр. 166-169].

Как сообщила автору настоящей книги Н.М.Камышникова (Первухина), прототипом Бендера был ее родственник Остап Васильевич Шор, человек разнообразных талантов и яркой жизни, умерший в Москве в 1978, а братом его, погибшим от рук бандитов, — поэт Анатолий Фиолетов. Е.М.Сахарова, ссылаясь на воспоминания М.Карташева "Сорок лет назад", называет прототипа Бендера "москвич Яшка Шор", что, ввиду замечания Катаева о сохраненном имени, видимо, ошибочно.

Отдельные черты Бендера (напр., внешнее сходство с типом "одесского апаша") могли быть позаимствованы у брата И.Ильфа, художника Александра Файнзильберга, а фамилия — у Мити Бендера, организатора литературного кружка в Одессе в 1920. [Сахарова, Комментарии, стр.437; Яновская, Почему Вы пишете смешно, стр. 89; Галанов, Ильф и Петров, стр.17.]

3. Что касается литературных персонажей — предшественников Остапа Бендера, то чаще всего упоминается его родство с героями западных плутовских романов, которое, однако, имеет лишь самый общий характер. Более конкретные черты сходства связывают его с артистичными "благородными жуликами" новелл О.Генри.

Еще более определенные параллели обнаруживаются между Бендером и фигурой авантюриста Альфреда Джингля из "Пиквикского клуба" Диккенса: как и Джингль, герой ДС/ЗТ часто говорит отрывистыми назывными фразами ("Жена? Брильянтовая вдовушка?....Внезапный отъезд по вызову из центра. Небольшой доклад в Малом Совнаркоме. Прощальная сцена и цыпленок в дорогу" [ДС 12] — ср. "Гранд —— единственная дочь —— донна Христина —— прелестное создание —— любила меня до безумия —— ревнивый отец —— великодушная дочь —— красивый англичанин" и т. д. [Пикв. клуб, гл. 2]); переменил много профессий; пытается устроить свои материальные дела с помощью немолодых состоятельных женщин; ссылается на дорожные обстоятельства, объясняющие безденежье ("Дорожная неприятность. Остался без копейки" [ЗТ 1] — ср. "Со мною вот пакет в оберточной бумаге, и только —— остальной багаж идет водой" и т. п. [Пикв. клуб, ibid.]); носит сомнительного вида зеленый костюм ("зеленые доспехи" [ДС 11] — ср. зеленый фрак Джингля [Пикв. клуб, ibid.]).

Одновременно Бендер наделен некоторыми чертами Сэма Уэллера — остроумного и находчивого слуги м-ра Пиквика; в частности, рассказы Остапа о невероятных происшествиях — о крашеном орловском рысаке или о собственном приключении в Миргороде [ДС 7 и 25] в жанровом плане напоминают истории Сэма, напр. о женитьбе его отца или об участии последнего в выборах [Пикв. клуб, гл. 10 и 13]. Вариации в духе Джингля и Сэма Уэллера в изображении Бендера слишком многочисленны, чтобы пытаться их все перечислить.

Среди ближайших к Бендеру литературных персонажей плутовского плана должен быть назван Александр Тарасович Аметистов, герой пьесы М.Булгакова "Зойкина квартира" (поставлена 3-ей студией МХАТ в 1926). Как и герой ДС/ЗТ, он говорит о дорожных неприятностях ("обокрали в дороге,....свистнули в Таганроге второй чемодан" [акт 1]); меняет профессии, пристраивается к нэпманше, мечтает уехать на Запад (в Ниццу) и ходить там в белых брюках [акт 2] — ср. мечты Бендера о Рио-де-Жанейро, где все ходят в белых штанах [ЗТ 2]; возит с собой чемодан с шестью колодами карт и брошюркой "Существуют ли чудеса?", которой он торговал в поезде [акт 1] — ср. чемодан Бендера [ЗТ 6], показ антирелигиозных фокусов и др.; дерзко использует в профанном контексте современную политическую и марксистскую

терминологию ("а мне что терять, кроме цепей?" [акт 1], "мелкие фракционные трения,...я не согласен со многим..." [акт 1] — ср. "в Арбатове вам терять нечего, кроме запасных цепей" [ЗТ 3], "серьезные разногласия" Бендера с Советской властью [ЗТ 2]); говорит о "тайнах своего рождения", о матери-помещице и о якобы принадлежавших ему заводах [акты 1, 2] — ср. упоминания Бендера о "собственной мясохладобойне", об отце-янычаре и о матери-графине [ДС 5, 11, 35; ЗТ 2]. Любопытна также перекличка пар персонажей: Бендер — Воробьянинов в ДС и Аметистов — дворянин *Обольянинов* в "Зойкиной квартире", и ряд сходств во взаимоотношениях этих двух героев. Несмотря на все эти внешние параллели, герой романов Ильфа и Петрова — фигура гораздо более многомерная, чем булгаковский персонаж, нигде не выходящий за пределы амплуа "симпатичного жулика" (a likeable rogue), разновидности которого встречаются и в других произведениях Булгакова (напр., в "Иване Васильевиче").

Параллелизмы между Джинглем, Аметистовым и Бендером были впервые указаны Д.С.Лихачевым, который справедливо отмечает, что связь между ними не является чисто "генетической" и что каждый из этих персонажей следует собственной логике [Литературн. "дед" Остапа Бендера; статья написана в 1971].

Критика констатирует и другие "плутовские" параллели к образу Бендера, в частности, Беню Крика из одесских рассказов И.Бабеля и вообще всю галерею босяков, контрабандистов и налетчиков в литературе "одесской школы" [Яновская, Почему Вы пишете смешно, стр. 91].

С другой стороны, параллели к фигуре Бендера обнаруживаются в сфере "демонических" героев романтического происхождения, интеллектуально возвышающихся над средой, тяготящихся посредственностью и мизерностью интересов "толпы", занимающих по отношению к ней позицию отрешенно-насмешливых наблюдателей, комментаторов, экспериментаторов и "провокаторов". Отдельные точки соприкосновения имеются у Бендера с Драгомановым, героем романа В.Каверина "Скандалист, или Вечера на Васильевском острове" (1929); этот типичный провокатор и циник издевается над незадачливыми старорежимными интеллигентами вроде профессора Ложкина, рассказывая им (как Бендер — Воробьянинову в ДС 5 и 7 или Хворобьеву в ЗТ 8) истории об "одном моем приятеле" [стр. 368]. Некоторые критики находят в Бендере также черты "инквизитора" — типового персонажа антиутопий [см. примечание 21 к ЗТ 8]. О связи героя ДС/ЗТ с традицией романтических героев, а также "лишних людей" русской литературы см. раздел "К литературной генеалогии" в монографии У.-М. Церер [Zehrer, "Dvenadcat' stul'ev...." , S. 240-241], нашу работу "Три фрагмента поэтики

Ильфа и Петрова" [в кн. Жолковский, Щеглов, Мир автора и структура текста, стр. 94-95] и вступительную статью к настоящей книге, § 3.1.

14. *"Мой папа, — говорил он, — был турецко-подданный".*

3с. Эту деталь биографии Бендера М.Каганская и З.Бар-Селла интерпретируют как указание на якобы сирийское происхождение Остапа, что, в первую очередь, позволяет им провести параллели между героем Ильфа и Петрова и Иешуа Га-Ноцри из романа М.Булгакова "Мастер и Маргарита", который говорит о себе: "Мне говорили, что мой отец был сириец". "Сирия, заметим, была к моменту рождения Остапа частью Оттоманской империи, а жители ее — сирийцы — соответственно турецкими подданными (заметим еще, что Остап называет своего отца не турком, но именно 'турецко-подданным')" [Мастер Гамбс и Маргарита, стр. 14]. Удивительно, что авторы этой книги, усмотревшие скрытых чертей и демонов в доброй половине героев Ильфа и Петрова (напр., в Полесове, в Никите Пряхине, в ответственной съемщице Л.Ф.Пферд, в воре, крадущем самовар и т. п.), для главного героя — Остапа Бендера — делают исключение, сближая его не с чертом, а с Христом: "Остап и Иешуа неразличимы до тождества" [там же]. Впрочем, это не мешает им всего через несколько страниц отождествить Бендера и с нечистой силой: "Сын турецко-подданного есть никто иной, как Демон, дьявол, Люцифер, короче Воланд" [стр. 24].

Последнее с типологической точки зрения кажется нам достаточно оправданным. Бендеру свойствен демонизм— не столько в буквальном, сколько в литературном, "печоринском" смысле, — и более того, несомненен его параллелизм с булгаковским Воландом [см. вступительную статью (§ 3.1) и предыдущее примечание]. Нет ничего невероятного в том, чтобы Бендер более или менее метафорически приравнивался к дьяволу и наделялся отдельными его признаками. Это гораздо более естественным образом, нежели "сирийская связь", объясняет мотив турецкого происхождения Бендера. Ведь дьяволу в литературе часто придаются экзотические, иностранные и, в частности, восточные черты. Ср. инфернального персонажа Варфоломея в повести В.П.Титова "Уединенный домик на Васильевском", который "говаривал, что принадлежит не к нашему исповеданию" [Титов, стр. 353], колдуна в "Страшной мести", который именуется "турецкой игумен" и носит турецкие шаровары [гл. 4], и страшного ростовщика Петромихали в "Портрете": "Был ли он грек, или армянин, или молдаван, — этого никто не знал, но по крайней мере черты лица его были совершенно южные" [Гоголь, Полн. собр. соч., т. III, стр. 431]. Демонический персонаж Мурин в "Хозяйке" Достоевского говорит по-татарски [II.2].

Эпитет "турецко-подданный" напоминает также о "персидском подданном", как не раз называется черт Шишнарфнэ в "Петербурге" А.Белого [гл. 6, "Мертвый луч падал в окошко", "Почему это было" и др.].

Наряду с персонажами собственно демонской природы, восточные черты иногда приписываются фигурам романтических разбойников; их связь с "туретчиной" прослеживается, напр., в народной рыночной литературе, два известнейших героя которой — разбойники Чуркин и Антон Кречет — выдают себя за турецких подданных. Кстати говоря, в народном сознании они нередко связываются и с инфернальными силами [Brooks, When Russia Learned to Read, p.183, 188-189]. Разбойник XX-го века Сашка Жегулев, герой одноименной повести Л.Андреева, наделен восточной смуглотой, выдающей его греческое со стороны матери происхождение. С Бендером этих персонажей роднит и еще одна черта отверженности — сиротство.

В более общем плане стоит отметить, что не только персонажи двух вышеупомянутых категорий, но и вообще герои особенного типа и романтической судьбы, одинокие, независимые, стоящие отдельно от толпы, часто наделяются иностранными именами и чертами, как, напр., пушкинские Сильвио и Германн, серб Вулич в "Фаталисте" Лермонтова и т. д. К этому классу героев, видимо, можно отнести и Григория Мелехова, происходящего от пленной турчанки [о других параллелях между ним и Бендером см. вступительную статью, § 3.5]. Иногда, как в "Выстреле", этот нерусский элемент оказывается слегка таинственным, не до конца объясненным и мотивированным. Так обстоит дело и с Бендером: мы никогда не узнаем, был ли его отец действительно турком или же это лишь одна из бесчисленных бендеровских шуток и мистификаций.

Ироничные, нарочито "десакрализующие" упоминания героя о собственных родителях (ср. далее: "мать....была графиней и жила нетрудовыми доходами" [ДС 35]; "папа....давно скончался в страшных судорогах" [ЗТ 2]) типичны для западного и русского плутовского романа (ср. Жизнь Ласарильо с Тормеса, рассказ 1; М.Алеман, Гусман де Альфараче, гл. 1; Кеведо, История жизни пройдохи по имени Дон Паблос, гл. 1; М.Д.Чулков, Пересмешник, гл. 1).

15. *Картина "Большевики пишут письмо Чемберлену", по популярной картине художника Репина "Запорожцы пишут письмо султану".*

1. Полотно И.Е.Репина "Запорожцы пишут письмо турецкому султану" (1891; Ленинград, Русский музей) изображает большую группу казаков, с хохотом сочиняющих издевательское послание своему врагу.

Картина написана в густо реалистической манере с множеством исторических и портретно-психологических подробностей (Репин принадлежал в 70-90-е гг. к школе передвижников, исповедовавших бытовой реализм с социальным и демократическим уклоном). Наряду с "Иваном Грозным и сыном его Иваном" [см. примечание 7 к ЗТ 7], это была одна из тех картин, репродукции которых в 20-е гг. и позже можно было видеть повсюду. "Ты повесишь эту карточку на стенке рядом с картиной 'Запорожцы пишут письмо...'", — говорит студент приятелю в 1927 [Копелев, На крутых поворотах...., стр. 90]. Кабинет директора дворца культуры в 1934 украшают "искусственная пальма и большая копия 'Запорожцев' Репина на стене" [Никулин, Московск. зори, II.1.6]. Эта вездесущность делала репинскую картину чем-то вроде советского аналога "Острова мертвых" [см. примечание 2 к ДС 10].

3b. "Запорожцы" были частым объектом пародийного осовременивания в массовой культуре 20-х гг. — ср., напр., карикатуры "Автор сценария и его соавторы — по картине И.Репина", "Нэпманы, пишущие декларацию фининспектору", "Рабочие пишут письмо Чемберлену (почти по Репину)", фельетон М.Булгакова "Запорожцы пишут письмо турецкому султану" о собрании железнодорожников, и др. [Парад бессмертных, стр. 60; К.Елисеев, Кр 44.1927; А.Глаголев, Кр 29.1927, в кн. Старков, "Двенадцать стульев....", стр. 66; Булгаков, Ранн. неизвестн. проза, стр. 152]. Подобному переиначиванию часто подвергались и другие общеизвестные картины, как "Богатыри" Васнецова [см. примечание 3 к ЗТ 25], "Княжна Тараканова" Флавицкого и др.

16. *Вариант N° 2 родился в голове Бендера, когда он по контрамарке обозревал выставку АХРР.*

1. АХРР — Ассоциация художников революционной России (с 1928 — АХР, Ассоциация художников революции) — массовая организация деятелей изобразительных искусств, существовавшая в 1922-33. Эстетическим кредо АХРР/АХР был реализм передвижников, чьи жанры, формы и приемы она пыталась соединить с революционным и советским содержанием. По определению сочувствующего АХР рецензента, ее типичной продукцией является "сюжетная реалистическая картина, крепко спаянная с современностью и понятная широкому кругу зрителей". В целом АХР тяготела к эклектизму, принимая в свое лоно различные художественные направления приблизительно реалистического толка, вплоть до бывших "Мира искусства" и "Бубнового валета". К Репину АХРР относилась с большим почтением, выставляла его картины и поддерживала личный контакт с художником, жившим в Финляндии.

Традиционализм и консерватизм АХРР/АХР был объектом едкой критики со стороны более передовых кругов художественной интеллигенции, в частности, связанных с "левым фронтом". Как писал "Новый Леф", "[советский] материал, висящий на стенах выставки АХРР станковыми картинами, которые....неизвестно куда деть и приспособить, материал этот, фиксируемый допотопными, с точки зрения нашего времени, средствами живописного передвижничества, есть материал порченый. Для порчи материала годны приемы красной иконописи (гордые вожди с огненными взглядами, беззаветно марширующие пионеры, Микулы Селяниновичи с гербовыми серпами)...." Критика отмечает, что АХРР не одинок в своем стремлении воспеть новую жизнь в старых формах: это общее знамение эпохи, тесно связанное с политической мимикрией. "В одной из своих статей Чужак блестяще обозвал ахрровцев и все их течения 'героический сервилизм'. Это название должно стать классическим для целого ряда явлений, подобных АХХР'у. Этот 'сервилизм' — это так называемое 'приспособился, усвоил нашу идеологию' — приходится слышать очень часто...." "Тематическая подстановка — общее явление сегодняшнего эстетического дня. АХРР под оберегаемые....приемы подсовывает новую тематику. Вересаевщина требует у композиторов красных требников и литургий. Первая строка песни 'Привет тебе, Октябрь великий' неотразимо влечет за собой ассоциацию: 'Привет тебе, приют невинный' из 'Фауста'. В литературе считают революционным писателем....того, кто обрабатывает эпизоды революции приемами Илиады или тургеневских романов. Налепив себе на лоб спасительную кокарду темы, ходит на свободе реакционная форма, растлевая вкусы нового октябрьского человека".

В 1927, когда происходит действие романа, художники АХРР еще позволяли себе относительную свободу в разработке советской и рабочей тематики, решая ее в бытовом, психологическом, портретном и т. п. ключе. В 1929-30, в соответствии с социальным заказом новой эпохи, произойдет весьма решительный "поворот художников в сторону чисто производственной тематики" (А.Малышкин), а вместе с тем и в сторону политической, антирелигиозной и оборонной пропаганды. Если в 1927 на IX-й выставке АХРР демонстрировались во множестве такие картины "с человеческим лицом", как "Поденщица", "Прачка", "Один из смены" и т. п., то в 1929-30 в каталогах выставок преобладают темы типа "Силосная башня", "Запашка", "Ротационные машины в типографии 'Известий'", "Подписка на заем в деревне", "Тревога на маневрах" и проч. Эстетике АХРР/АХР была суждена долгая жизнь в советском искусстве; ее продолжение — социалистический

реализм, многие деятели которого (Е.Кацман, Б.Иогансон, А.Герасимов, М.Греков и др.) играли видную роль в АХРР/АХР.

[КН 30.1929; Д.Аранович, Современн. художеств. группировки, КНО 10.1926; АХРР у Репина — КН 31.1926; О.Брик, За политику, НЛ 01.1927, стр. 20; С.Третьяков, Бьем тревогу, НЛ 02.1927, стр. 3; его же, Записн. книжка, НЛ 10.1927, стр. 9-10; Малышкин, Люди из захолустья, глава "В Москве"; тематика выставок — КН 21.1927, КН 25, 33 и 45.1929; Пр 02.06.29].

17. *Мне без медали нельзя.*

1/3. Медаль, первоначально знак отличия отставного солдата (ср. "длинный зеленый сертук с тремя медалями на полинялых лентах" на пушкинском станционном смотрителе), постепенно превратилась среди людей простого звания в символ статуса, которого искали и домогались любыми средствами. Мода на медали, погоня за ними в купеческой среде засвидетельствована в рассказах И.Ф.Горбунова и Н.А.Лейкина (70-80-е гг.). К концу века медали стали почти обязательном атрибутом городовых, стражников, кучеров, швейцаров и других лиц, которым по роду службы полагалось иметь внушительный вид. Это особенно касалось служителей богатых и сановных домов: выставляя напоказ медали, слуга афишировал ранг хозяина. "[Придворный] кучер, одетый в армяк, всегда был украшен медалью" [Добужинский, Воспоминания, стр. 32]. Дачу премьер-министра П.А.Столыпина охранял "увешанный медалями старик-швейцар" [Бок, Воспоминания о моем отце, стр. 173]. "Мои камердинер и шофер получили от бухарского эмира медали и были этим очень довольны" [В.К. Гавриил Константинович, В Мраморн. дворце, стр. 144]. Дворник с медалью величиной с тарелку изображен на рисунке Ре-Ми, украшающем обложку "Сатирикона" [Ст 05.1913]. Он был одной из характерных фигур ancien régime: "Мы видели и запомнили до конца наших дней студентов-академистов в мундирах на белой подкладке, лабазников со значками Союза русского народа, усатых дворников с медалями и шпиков в ватных пальто, узких брюках навыпуск и новых сверкающих калошах" [Никулин, Время, пространство, движение, т. 2, стр. 65].

18. *Белой акации, цветы эмиграци...*

2. Переиначенная первая строка известнейшего романса начала XX в.: *Белой акации гроздья душистые / Вновь аромата полны. / Вновь разливается песнь соловьиная / В тихом сиянии чудной луны....* Первоначальный текст принадлежал забытому поэту Пугачеву. Мелодия романса (автор музыки А.Зорин) использована в песне "Мы смело в бой пойдем", популярной в белой армии: *Слышали, деды? / Война началася. / Бросай свое дело, / в поход собирайся.* Припев: *Мы смело в*

бой пойдем / За Русь святую, / И, как один, прольем / Кровь молодую. Эта песня, в свою очередь, была позаимствована красными войсками, с соответсвенным изменением слов: *Слышишь, товарищ, / война началася. / Бросай свое дело, / в поход собирайся. // Смело мы в бой пойдем / За власть Советов, / И, как один, умрем, / В борьбе за это.* [См. Мантулин, Песенник российск. воина, т. 2, стр. 9, 76; Билль-Белоцерковский, Луна слева, стр. 160; текст романса "Белой акации" — в кн. Песни и романсы русск. поэтов, стр. 961.]

В романах Ильфа и Петрова во множестве рассеяны обрывки песен и романсов, популярных в эпохи поздней империи, революции и нэпа. Иногда это очень известные вещи, вроде "Белой акации", иногда совершенно забытые. Эти элементы шансонеточного фольклора вносят заметный вклад в полифоническую ткань романов, играя роль своего рода исторических виньеток и примет времени. Авторы ДС и ЗТ высоко ценили сохраняющийся в них аромат эпохи, и Е.Петров даже создал из этих музыкальных реминисценций своеобразный мемориал XX века в камерном масштабе, как о том рассказывает В.Ардов: "Был у Петрова один свой исполнительский музыкальный номер, который мы все очень любили. Дело в том, что Евгений Петрович, обладая отличным слухом, легко подбирал на фортепиано любую мелодию. И музыкальная память была у него прекрасная, он знал наизусть множество мелодий. Номер заключался в том, что Е.П. играл один за другим до сорока мотивов наиболее популярных песенок и танцев за последние полстолетия. Начиналось это попурри полькой 'Китаянка', возникшей, если не ошибаюсь, в 1900 г., во время боксерского восстания в Китае; затем шел вальс 'На сопках Маньчжурии' — сверстник русско-японской войны, потом были исполняемы различные танцы и куплеты девятисотых и десятых годов, песенки эпохи первой мировой войны, мелодии революции, гражданской войны и нэпа и т. д. до самых последних новинок. Впечатление получалось потрясающее. Расположенные в хронологическом порядке и собранные в таком количестве, эти мелодии обращались в какое-то подобие истории. Известно ведь, что музыка, как и запахи, ярче всего напоминают вам ваши ощущения, которые сопутствовали когда-то данному аромату или данной мелодии. И вот, отраженный в неприхотливой бытовой музыке, вставал перед слушателем наш век — наше детство и юность, быт страны и даже события исторического характера" [Ардов, Ильф и Петров: воспоминания и мысли, стр. 139].

19. [Дворник] *мог сообразить лишь то, что из Парижа приехал барин....*

1. Нелегальное прибытие эмигранта из-за границы было в 1926-27 одной из наиболее животрепещущих тем литературы и средств информации. Разговоры о засылаемых с Запада с разведывательной целью эмигрантах подогревались чуть не ежедневными рассказами газет о поимке шпионов, террористов и диверсантов. Например, в мае 1927 сообщалось о суде над неким Голубевым-Северским, присланным в Киев из Парижа "для создания монархической шпионской организации, которая должна была собирать разные материалы шпионского характера и передавать их польской контрразведке". В том же году газеты пишут о разгроме группы кутеповцев, переброшенных через финскую границу, о поимке близ Петрозаводска двух групп гвардейцев-монархистов "парижского центра", намеревавшихся убить членов Советского правительства и взорвать Волховскую ГЭС, и проч. Эстонский шпион Падерна, согласно сообщениям, переходил границу более пятнадцати раз, проносил взрывчатку, предназначенную для взрыва ленинградского водопровода и т. п. Нет сомнения, что многие из этих сообщений имеют под собой почву, т. к. ударные группы из наиболее воинственно настроенных эмигрантов действительно организовывали диверсии и террористические акты. Члены кутеповской организации во главе с В.А.Ларионовым в июне 1927 забросали бомбами и гранатами помещение ленинградского Агитпропа на Мойке и благополучно вернулись в Финляндию; другая группа готовила нападение на общежитие чекистов в Москве, но была схвачена. Цели проникновения на советскую территорию могли быть и чисто личными, не имевшими ничего общего с разведкой или саботажем, как, напр., тайные визиты в СССР В.В.Шульгина в 1925-26 или приезд в марте 1927 кн. П.Д.Долгорукова, окончившийся для него трагически; ср. также роман В.Набокова "Подвиг". Советская контрразведка на засылку диверсантов отвечала не менее дерзкими акциями против их центров в Европе (наиболее известный случай — похищение ген. А.П.Кутепова из Парижа в январе 1930).

Население призывалось сотрудничать с властями в розыске диверсантов, что разжигало охотничьи инстинкты, заставляя подозревать белого шпиона едва ли не во всяком необычном, странно себя ведущем человеке. М.Кольцов, выполняя социальный заказ, придает антишпионской кампании героико-авантюрный ореол. "Представьте себе белогвардейца, приехавшего осуществить заговор в Советской стране. Пусть даже он прибыл со всякими предосторожностями и поселился у своего друга, белогвардейца же; пусть ГПУ о нем не подозревает....Но ГПУ теперь опирается на самые широкие круги населения....Если белый гость покажется подозрительным, им тревожно заинтересуется фракция

жилтоварищества. На него обратит внимание комсомолец-слесарь, починяющий водопровод. Прислуга, вернувшись с собрания домашних работниц, где стоял доклад о внутренних и внешних врагах диктатуры пролетариата, начнет пристальнее всматриваться в показавшегося ей странным жильца. Наконец, дочка соседа, пионерка, услышав случайно разговор в коридоре, вечером долго не будет спать, что-то, лежа в кровати, взволнованно соображать. И все они, заподозрив контрреволюционера, шпиона, белого террориста, — все они вместе и каждый в одиночку не будут даже ждать, пока придут их спросить, а сами пойдут в ГПУ и сами расскажут оживленно, подробно и уверенно о том, что видели и слышали. Они приведут чекистов к белогвардейцу, они будут помогать его ловить, они будут участвовать в драке, если белогвардеец будет сопротивляться....Во время последней полосы белых террористических покушений целые группы ходоков из деревень приходили за двести верст пешком в город, в ГПУ, сообщить, что в деревне, мол, появилась политически подозрительная личность". Другие писатели затрагивают эту шпионскую тематику с приглушенной иронией. Поэт Иван Бездомный в первой главе "Мастера и Маргариты" шепчет Берлиозу о Воланде: "Он никакой не интурист, а шпион. Это русский эмигрант, перебравшийся к нам. Спрашивай у него документы, а то уйдет". Регистратор загса Ипполит Матвеевич, принимаемый за авантюриста-эмигранта, и в особенности история "Меча и орала", представляют собой еще более явную иронию по поводу шпионского поветрия.

[Из 31.05.27; Гладков и Смирнов, Менжинский; В.Ульрих, Белобандиты и их зарубежн. хозяева, КН 50.1927; Ларионов, Последн. юнкера, стр. 7-8; Кольцов, Ненаписанн. книга, в кн. Сотворение мира, стр. 316-317 и мн. др.]

3b. Сюжет о бывшем помещике, эсере или диверсанте, тайно переходящем советскую границу, был распространен в советской литературе задолго до кульминационного в этом смысле 1927 г. и продержался в ней до 40-х гг. Не имея возможности перечислить все произведения на эту тему, назовем лишь несколько: кроме названных выше, рассказ М.Булгакова "Ханский огонь" (1924: бывший хозяин возвращается в усадьбу, превращенную советской властью в музей); повесть А.Н.Толстого "Василий Сучков" (1927: похождения шпиона, по совместительству совершающего и бытовое преступление); повесть Ю.Слезкина "Козел в огороде" (1927: таинственного приезжего принимают в провинциальном городе за иностранца); повесть Н.Чуковского "Княжий угол" (1935: крупный эсер, приехавший из-за границы, пытается организовать антисоветский мятеж); повесть В.Катаева "Я, сын трудового народа" (1937: помещик тайно возвращается и живет в качестве работ-

ника у своего бывшего батрака); фильм "В город входить нельзя" (1928: белоэмигрант, перейдя границу, является в Москву к отцу-профессору; отец, узнав о шпионской деятельности сына, сообщает о нем в ГПУ); пьеса Б.Ромашова "Конец Криворыльска" (1926: бывший врангелевский офицер в сопровождении профессионального шпиона является к отцу — ресторатору в провинциальном городке — с вредительском заданием); его же пьеса "Огненный мост" (1929) и мн. др.

3с. Появление Воробьянинова в дворницкой некогда ему принадлежавшего особняка, встреча его с преданным Тихоном, — манифестация литературного мотива 'старый дом и верный слуга' , одного из самых распространенных сюжетных архетипов. Последний выражает тему преемственности, неизменности связи героя со своим прошлым, верности его своим корням вопреки всяческим переменам и потрясениям. Само собой разумеется, что указанная тема может реализоваться и через другие мотивы, нежели 'старый дом и слуга' .

Что прошлое оказывается воплощено в доме, — естественно, так как дом обычно символизирует жизнь и традиционный жизненный уклад (ср. пожар дома как один из типичных моментов личного перерождения). Когда желательно продемонстрировать тождество героя самому себе, непрерываемость его связи с родовой традицией, вводится образ старого родового дома. Понятно, что нужда в подобном подчеркивании тождества, в напоминании о происхождении, возникает тогда, когда имеется тенденция к уничтожению и забвению связей с прошлым, к дискредитации прошлого. Связь утверждается наперекор всем переменам в судьбе героя и в окружающем мире.

Эти изменения могут быть сравнительно мирными и естественными или носить конфликтный, драматический характер. В первом случае может идти речь о таких процессах, как повзросление, выход человека из дома в люди, психологическая эволюция (напр., утрата былой наивности и простоты, разочарование в идеалах и проч.), старение, перемены в имущественном положении (герой из бедного становится богатым и наоборот), смена эпохи и обстановки, смена поколений (старшее поколение умирает или покидает дом) и т. п. Связь с прошлым, тождество героя и его линии самим себе манифестируются в каких-то напоминаниях о былом, в каких-то нотах и мелодиях прошлого, вплетаемых время от времени в изменившуюся действительность. Попытки героя вернуться к своим истокам могут протекать более в мечтах, в психологическом плане, нежели в виде реальных шагов к возвращению.

Во втором случае воссоединению с прошлым могут препятствовать насильственные и внешние помехи: напр., герой физически и юри-

дически отлучен от своего дома, изгнан, объявлен умершим, утратил жену, титул, имя, права и состояние, скрывается от закона и проч. Сюжет в этом случае может состоять в борьбе героя за восстановление своих прав и прежнего статуса, за признание его живым, за восстановление прежнего имени и за буквальное вселение в родовой дом.

В обоих вариантах, конфликтном и мирном, фигура старого слуги и сторожа дома воплощает "истоки" героя в их исконном, незамутненном виде. Он не подвержен переменам и веяниям времени (ср. заботу Тихона о том, чтобы получить обещанную еще до революции медаль), лишен собственных интересов, претензий и страстей, внеположных по отношению к службе и к охраняемому дому, остается сугубо нейтральным во всякого рода семейных и политических пертурбациях, разрушающих целостность старого мира, остается верен целому, а не какому-либо из осколков целого, хотя бы это целое давно утратило реальное значение и превратилось в бесплотную идею. Беспартийный, немудрствующий, порой убогий и скудоумный, являющийся как бы безликой принадлежностью дома, вроде двери или камня, он кажется всем слишком неважной, малозаметной фигурой, чтобы возбуждать чье-то недовольство. В результате он ухитряется выжить и остаться при доме, в то время как другие его обитатели подвергаются преследованиям, преследуют друг друга, терпят невзгоды и разбредаются по свету. Его дело — надзирать за фамильным гнездом, хранить идею былого единства и процветания, блюсти верность всем без исключения старым господам, не восставая, насколько возможно, и против новой власти. Mutatis mutandis, он отчасти напоминает тех номинальных глав государств в современном мире, чье символическое положение не поколебали даже самые крутые виражи недавней истории. Он персонифицирует дом как таковой, и если герой в конечном счете воссоединяется со своими владениями, то обычно при том или ином посредничестве этого скромного персонажа. В той мере, в которой этот последний является одушевленным органом, "продолжением" дома, он служит промежуточным звеном между героем и домом; признание героя слугой — первый шаг к интеграции с домом и прежними ценностями.

а) Мирный вариант. Образы честных слуг, с малолетства привязанных к центральному персонажу, весьма распространены в литературе, как правило, играя весьма заметную сюжетную и тематическую роль. Слуга сопровождает героя в странствиях; в его лице традиционный домашний порядок стремится окружить героя некой защитной оболочкой против натиска новой жизни (пушкинский Савельич и т. п.). Преданность дому и хозяину может выражаться в том, что, будучи

отпущен на свободу, слуга отказывается оставить дом (напр., старые слуги в чеховских пьесах), терпеливо ждет хозяина, скитающегося по свету ("подруга дней моих суровых" — няня в лирике Пушкина), после смерти барина проводит дни на его могиле (Захар в "Обломове"). Эпическое равнодушие слуги к злобе дня хорошо видно в словах старой Марины в "Дяде Ване" по поводу ссоры господ: "Ничего, дочка. Погогочут гусаки — и перестанут...". Идентичность этого персонажа фамильному дому и прошлому символически выявлена в финале "Вишневого сада", где хозяева забывают старика Фирса в покинутой заколоченной усадьбе.

б) Конфликтный вариант. Будучи против воли отлучен от своего дома, герой может находиться от последнего на большем или меньшем удалении, от чего зависят конкретные формы его контактов с домом и со старым его хранителем. В основном наблюдаются три степени удаления: (1) герой находится вдали от дома — на чужбине, в изгнании; (2) он находится вблизи дома, но лишен доступа в него; (3) он оказывается в состоянии проникнуть в дом и либо (a) поселяется в нем, либо (b) заходит туда время от времени. В обоих последних случаях герой, попадая в дом, пребывает в нем тайно, инкогнито, в пониженном ранге, в измененном облике, на периферии (напр., в помещении для прислуги, на кухне и т. п.). При любой из трех степеней удаления от дома герой может вступать в контакт со старым слугой и хранителем фамильного гнезда. Наиболее частая форма общения со слугой — это проживание героя под кровом последнего, часто под видом раба, слуги, секретаря, работника, бродяги и т. п. Момент узнания слугой господина, будучи сюжетно и тематически важным (как символ признания героя старым миром и как первый, скрытый от окружающих шаг к воссоединению с ним), обычно подчеркивается, получает более или менее эффектное выразительное оформление.

В советской литературе и кино архетип ‘старого дома и верного слуги’ часто совмещается с мотивом нелегально возвращающегося белоэмигранта [см.выше, 3b]; в отличие от многих других совмещений старого и нового мотивов у Ильфа и Петрова, данная комбинация не яыляется их изобретением.

Примеры:

(1) Герой вдали от дома. К.Гоцци, "Турандот": герой, изгнанный из собственного царства, скрывающийся инкогнито в Пекине, встречает там своего бывшего воспитателя, узнан им и поселяется в его доме. Диккенс, "Повесть о двух городах": один из персонажей, просидев полжизни в Бастилии, находит временный приют на чердаке у трактирщика, своего бывшего слуги.

(2) Герой вблизи дома. Бальзак, "Полковник Шабер": ветеран войны, потеряв дом и жену, пытаясь восстановить свои права на них, живет у старого солдата. Марк Твен, "Принц и нищий": Майлс Хендон возвращается в родовое поместье, однако младший брат, узурпировавший наследство и титул, не хочет его узнавать. Герой брошен в тюрьму, где старый слуга тайком посещает его, приносит еду и сообщает новости. М.Булгаков, "N° 13. Дом Эльпит Рабкоммуна": дореволюционный многоквартирный дом, реквизированный советской властью, поддерживается в жилом состоянии усилиями бывшего управляющего Христи, оставленного новым правлением в должности смотрителя. Бывший хозяин ютится "в двух комнатушках на другом конце Москвы", куда Христи ездит к нему с докладами; хозяин умоляет слугу сберечь дом до падения большевиков.

(3) Герой в доме. (a) Наиболее известным примером остается "Одиссея", где вернувшийся герой живет в хижине свинопаса Эвмея. Аналогичная ситуация в тюркском эпосе "Алпамыш", где роль Эвмея играет свинопас Култай. Гомеровский мотив повторен у Вальтер Скотта: опальный герой, вернувшись в родовой замок, ночует в каморке свинопаса и узнан им [Айвенго]. У Диккенса молодой Роксмит считается погибшим, но под чужим именем возвращается из-за морей в Лондон и нанимается секретарем к разбогатевшему старому слуге, который узнает героя и способствует его реабилитации [Наш общ. друг]. В "Хромом барине" А.Н.Толстого центральный персонаж возвращается в свое имение после долгого бродяжничества и, прежде чем открыться жене, некоторое время проводит под опекой старого слуги.

Заметим частые мотивы вони, навоза и мусора в подобных временных прибежищах господина (свиньи, "золотой мусорщик" Боффин в "Нашем общем друге", мусорный элемент в самой профессии дворника, вонючие валенки Тихона и т. п.). Видимо, их повторение не случайно и связано с униженностью, "гноищем", в которых приходится пребывать герою в качестве контраста к его предстоящей реабилитации и победе.

(b) Кратковременное пребывание героя в старом доме иллюстрируется эпизодом из "Разбойников" Шиллера, где Карл Моор является в родовой замок и беседует со стариком Даниэлем, узнающим его по детскому шраму на лице. Сюда же относится сцена свидания Анны Карениной с сыном, где героиню узнает швейцар Капитоныч и впускает ее в дом вопреки запрету.

В советской литературе архетип ‘старый дом — верный слуга’ претерпевает характерные изменения: дом национализирован, а его хра-

нитель, став частью класса-гегемона, относится к хозяину критически и покровительственно. В романе Горького "Дело Артамоновых" бывший владелец дела, экспроприированный революцией, доживает свои дни в беседке у дворника Тихона [sic!], выступающего в роли молчаливого обвинителя и судьи своих прежних господ. Мотив инвертирован здесь, среди прочего, в том отношении, что пребывание у слуги оказывается звеном в движении господина от центра к периферии, а не наоборот, как в классическом варианте. Инверсия роли дворника легко мотивируется известным фактом его службы властям в качестве агента полиции, а позже милиции или ГПУ [см. примечание 16 к ДС 10]. В "Докторе Живаго" герой после долгих скитаний поселяется в доме, до революции принадлежавшем его семье. Дворник Маркел, покровительствуя бывшему барину, в то же время издевается над ним. В тех случаях, когда слуга остается верен хозяину, деформация архетипа выражается в том, что сохранить дом не удается (он сгорает в рассказах М.Булгакова "Ханский огонь" и "N° 13. Эльпит-Рабкоммуна").

20. *Тепло теперь в Париже?....У меня там двоюродная сестра замужем. Недавно прислала мне шелковый платок в заказном письме...*

1/3b. Услуги, оказываемые знакомыми и родственниками из-за границы, — нередкая тема похвальбы тех лет. В.Тарсис, напр., упоминает о нэповской даме, которая "как бы невзначай показывала подарки, полученные от дочери из Лондона", М.Кольцов — о человеке, которому знакомый профессор прописал из Лондона же роговые очки [Тарсис, Седая юность, стр. 44; Кольцов, Невск. проспект (1928), в кн. Избр. произвед. в 3 томах, т. 1, стр. 343].

21. *Вам некуда торопиться. ГПУ к вам само придет.*

1. ГПУ — Главное политическое управление при Народном комиссариате внутренних дел РСФСР, "новое воплощение Чека" (И.Эренбург), заменившее последнюю в 1922 в качестве основного органа государственной безопасности. Задачей ГПУ номинально была борьба с контрреволюцией, шпионажем и бандитизмом. Фактически деятельность ГПУ была в 20-е гг. весьма разнообразной: сюда входила и слежка за инакомыслящими и классово-чуждыми элементами, и преследование партийных оппозиций, и неусыпный контроль над нэпманами, в которых государство старалось поддерживать страх и неуверенность в завтрашнем дне, и репрессии против церкви, и ликвидация беспризорничества, и — в конце десятилетия — насильственная коллективизация деревни... В 1927 на первый план среди функций ГПУ выдвинулась ловля диверсантов, тайно проникающих в СССР из-за границы и, в отдельных случаях, циничная игра в кошки-мышки с ними (случай В.В.Шульгина, чьи нелегальные визиты в страну были, по-

видимому, инспирированы ГПУ и проходили под его надзором).

Характерной чертой массовой культуры эпохи следует считать то, что органы госбезопасности не держатся на недоступной высоте, не окружены облаком страха, как десятилетием позже; на ГПУ смотрят как на необходимый и здоровый фактор в жизни страны, оно "близко к народу", о нем запросто говорят и пишут, его воспевают в стихах, к его помощи взывают в трудные минуты жизни. В тогдашней литературе упоминания об органах допускаются как в серьезном, так и в шутливом ключе: крупный хозяйственник звонит в ГПУ, чтобы обезвредить классового врага, проститутка грозится пойти туда же, чтобы удержать богатого клиента [Д.Щеглов, Счастье, цит. в кн. Белинков, Сдача и гибель...., стр. 358; Катаев, Растратчики, гл. 6]. ГПУ, как оно рисуется в полуофициальной мифологии 20-х гг., — это отнюдь не страшный, всевидящий источник власти над жизнью и смертью людей, а любимое детище советского народа, питающееся его помощью и поддержкой, окруженное ореолом героики. "ГПУ теперь опирается на самые широкие круги населения, какие можно себе только представить", — захлебывается М.Кольцов в 1927. "Не сорок, не шестьдесят, не сто тысяч человек работают для ГПУ. Какие пустяки! Миллион двести тысяч членов партии, два миллиона комсомольцев, десять миллионов членов профсоюза, итого — свыше тридцати миллионов по самой-самой меньшей мере (жены рабочих, вся Красная армия, кустари, бедное крестьянство, середняки...) составляют реальный актив ГПУ. Если взяться этот актив уточнить, несомненно, цифра вырастет вдвое" [Ненаписанн. книга, в кн. Кольцов, Сотворение мира, стр. 317]. Бендер и Воробьянинов выражают, однако, не этот радужный взгляд на ГПУ, а обыкновенный, обывательский, обладающий определенной притягательностью для читателя, отвечающий определенному уровню его сознания. О том, что "несоветские" персонажи ДС/ЗТ являются постоянными носителями этой элементарно-естественной точки зрения, см. вступительную статью, § 1.4.4.

ГЛАВА 6

Брильянтовый дым

1. *Только вы, дорогой товарищ из Парижа, плюньте на все это.*

2. "Дорогой товарищ"— неологизм 20-х гг. [см. примечание 6 к ДС 2]. "Дорогой товарищ из Парижа" — контаминация этого штампа с сочетаниями типа "Господин из Сан-Франциско" [Бунин] и др. (ср. несколькими абзацами ниже: "Слушайте, господин из Парижа....").

2. *Давно, наверно, сгорел ваш гостиный гарнитур в печках.*

1/3b. В голодные и холодные зимы военного коммунизма топливом служило все, что могло гореть: мебель, книги, паркеты, целые дома. "На Петербургской стороне снялись с якоря и ушли в печи деревянные дома, оставив на месте причалы — кирпичные трубы", — вспоминает В.Шкловский [По поводу картины Э.Шуб, НЛ 08/09.1927, стр. 62]. Железная печка-буржуйка, пожирающая гарнитуры, библиотеки, личные архивы, — одно из общих мест советской мемуаристики и литературы о том времени. При этом со злорадной иронией описывается гибель громоздких и безвкусных предметов старорежимной роскоши. "Профессор Персиков [в 1920] лежал у себя на Пречистенке на диване, в комнате, до потолка набитой книгами, под пледом, кашлял и смотрел в пасть огненной печурки, которую золочеными стульями топила Марья Степановна" [М.Булгаков, Роковые яйца, гл. 1]. "В восемнадцатом и девятнадцатом и даже в двадцатом году внук обогревался бабушкиной мебелью. С наслаждением отрубал он от стола его львиные лапы и беспечно кидал в 'буржуйку'. Он особенно хвалил соборный буфет, которого хватило на целую зиму. Все пригодилось: и башенки, и

шпили, и разные бекасы, а в особенности многопудовый цоколь. Горели в печке бамбуковые столики, этажерки для семи слонов, дурацкие лаковые полочки, украшенные металлопластикой, и прочая дребедень..." [Ильф и Петров, Горю — и не сгораю, Собр. соч., т. 3, стр. 109]. Наряду с мебелью шли на растопку и культурные ценности. Тот же Шкловский пишет о Петрограде 1920-21: "Дров не выдают....Столы, стулья, карнизы, ящики для бабочек уже стоплены. Мой товарищ топил библиотекой. Но это страшная работа. Нужно разрывать книги на страницы и топить комочками" [Сентиментальн. путешествие, стр. 278]. То же на юге, в Одессе: "Нашу 'буржуйку' мы питали прекрасно: преимущественно классиками и дубовым буфетом. Мы начали с Шекспира в издании Брокгауза и Эфрона. Издание это роскошно и чрезвычайно продуктивно в смысле топлива....Лир рыдал в трубе. Горящий кусок буфета бушевал, как мавр в огненном плаще, покуда над ним жарилась постная лепешка" [В.Инбер, Место под солнцем (1928), гл. 1].

3. ***У меня есть не меньше основания, как говорил Энди Таккер, предполагать, что и я один могу справиться с вашим делом.***

3с. Энди Таккер — персонаж новелл О.Генри о "благородных жуликах".

4. ***—Ну, по рукам, уездный предводитель команчей!***

1/3с. Команчи — индейцы юго-западных степных районов Северной Америки (Аризона, Техас, Мексика). Постоянно фигурируют в романах Г.Эмара ("Пираты прерий", "Бандиты Аризоны" и др.), Майн Рида ("Всадник без головы", "Тропа войны", "Белый вождь" и др.) и Л.Буссенара, которые были любимым чтением детей и подростков в дореволюционной России. "Тогда, в книжках [издателей] Девриена и Битепажа — меднокрасные индейцы....были огромной правдой нашей жизни. Мы этому верили, мы этим жили...." [Горный, Ранней весной, стр. 202]. Выражение "предводитель команчей" вошло в обиход и употреблялось в шутливом стиле, напр.: "Я выдержал мучительную операцию стоически, как подобает предводителю команчей" [Галич, Кадетск. елка, в кн. Императорск. фазаны, стр. 40]. Гимназисту Иванову Павлу в одноименном рассказе В.Дорошевича снится, будто он "предводитель команчей и на-голову разбивает всех белых".

Игра слов "предводитель дворянства — предводитель команчей" также была готовой остротой уже в гимназические годы Остапа Бендера. В.Каверин, вспоминая мир подростка десятых годов, пишет: "....дом предводителя дворянства на Кохановском бульваре. У дворянства был свой предводитель, как у дикарей в романах Густава Эмара" [Освещенн. окна, стр. 81].

5. *Бывывывали дни весссельые....*

2. Из песни (муз. М.Ф.Штольца) по мотивам стихотворения "Изменница" П.П.Горохова (1869-1925). Содержание: красавица любит, затем бросает героя; он убивает ее и соперника-купца топором и идет на каторгу. Включалась в песенники начиная с 10-х гг. Некоторые строфы из песенной версии:

Бывали дни веселые,
Гулял я, молодец,
Не знал тоски-кручинушки,
Как вольный удалец.

....Однажды в конце осени
Пришел любви конец,
И к ней приезжий с ярмарки
Присватался купец.

Тогда она, красавица,
Забыла про меня:
Оставила, покинула,
В хоромы жить пошла.

....Теперь в Сибирь далекую
Отправят молодца
За девку черноокую,
За старого купца.

[Текст стихов Горохова — в кн. Песни и романсы русск. поэтов, стр. 865; песенная версия в кн. Чернов, Народн. русск. песни и романсы, т. 2, стр. 389].

6. *Ипполит Матвеевич,....оставшись в заштопанном егерском белье, полез под одеяло.*

1. Егерское (правильнее, егеровское) белье ведет свое наименование не от "егеря", а от немецкого естествоиспытателя и гигиениста Густава Иегера (Jaeger). Последний приобрел известность в 70-80-е гг. XIX в. своей проповедью "нормальной одежды", единственным правильным материалом для которой он считал шерстяные ткани, применяемые как для платья, так и для белья [Энциклопедич. словарь, т. XIII, 1894, стр. 620]. Особенной известностью пользовались нательные "егеровские фуфайки": "Чемпионы [борьбы], в егеровских фуфайках с короткими рукавами или в ситцевых рубахах, в спущенных подтяжках, играли за непокрытым столом в домино" [Катаев, Разбит. жизнь, или Волшебн. рог Оберона, стр. 27-28]. "Открылись летние театры. На открытой сцене

вы можете полюбоваться 'Прекрасной Еленой', у которой через классический разрез туники проглядывает стеганая на вате юбка, а хор вместо соблазнительных декольте представляет живую рекламу егеровским фуфайкам из сосновой шерсти" [Тэффи, Погода, в кн. Ничего подобного, стр. 58]. В рассказе И.Бабеля "Эскадронный Трунов" упоминаются "егеревские кальсоны" на польском пленном. Шерстяное егеровское белье, оставшееся с дореволюционных времен, носит и Воробьянинов. Вполне возможно, что авторы намеренно пишут "егерское" вместо обычного "егеровское", чтобы расширить сферу ассоциаций, хотя бы фиктивных, со старой культурой — например, создать у некоторых читателей впечатление, что существует особое "егерское белье", наподобие упоминаемых в этом же абзаце "баронских сапог" Воробьянинова.

ГЛАВА 7

Следы "Титаника"

1. *В зеркальце отразились большой нос и зеленый, как молодая травка, левый ус....Правый ус был того же омерзительного цвета.*

3bc. Неудачное перекрашивание, часто совершаемое в рамках попыток сексуального омолаживания и разного рода эротических или матримониальных проектов, — достаточно распространенный мотив. В повести Некрасова "Краска братьев Дирлинг" (1850) щеголь, сватаясь к богатой невесте, красит усы в черный цвет, усы линяют; в ходе сватовства он приволакивается за немочкой, женой хозяина красильного заведения; раздраженный муж с помощью подмастерья выкрашивает физиономию героя несмываемой зеленой краской; брак расстраивается. Заметим, что в этом раннем русском примере полиняние крашеных усов и позеленение героя взаимонезависимы. В дальнейшем эти два момента имели тенденцию совмещаться: окрашенные волосы, усы, борода, линяя, зеленеют. В "Истории лейтенанта Ергунова" Тургенева стареющий дамский угодник красит усы персидской фаброй, "которая, впрочем, отливала больше багрянцем и даже зеленью, чем чернотой".

Близкая параллель к ДС — в "Собачьем сердце" М.Булгакова (1925), где перекрашивается омолаживаемый пациент проф. Ф.Ф.Преображенского: "На голове у фрукта росли совершенно зеленые волосы....— А почему вы позеленели? — [спросил Ф.Ф.]. Лицо пришельца затуманилось. — Проклятая Жиркость! Вы не можете себе представить, профессор, что эти бездельники подсунули мне вместо краски....Что же мне теперь делать, профессор?....— Хм, обрейтесь наголо" (ср. именно

это в ДС) [гл. 2]. Напомним, что в линии Ипполита Матвеевича также имеет место попытка сексуального обновления — ухаживание за Лизой [ДС 18-20]. Перекраску волос и усов, связанную с попыткой возрождения чувств, мы встречаем в "Смерти в Венеции" Т.Манна и в "Возвращенной молодости" М.Зощенко [гл. 29]. Зеленый цвет в подобных ситуациях, видимо, имеет архетипическую подоплеку, которую еще предстоит выяснить.

4. В своих записках о нелегальном приезде в Россию бывший депутат Государственной Думы В.В.Шульгин рассказывает о собственном неудачном перекрашивании, близко напоминающем то, что приключилось с Воробьяниновым. Купив в киевской аптеке хны, Шульгин попросил парикмахера покрасить ему бороду и усы. Тот взялся за работу с готовностью, но, неудовлетворенный результатом, предложил клиенту смыть краску. Это удалось лишь наполовину, пишет Шульгин, и в итоге "в маленьком зеркальце я увидел ярко освещенную красно-зеленую бородку". В конечном счете пришлось сбрить и усы, и бороду. "Через несколько мгновений я почувствовал, что моя наружность еще более выиграла в смысле мимикричности. В витринах магазинов я видел явственного партийца. Бритого, в модной фуражке, в высоких сапогах" [Три столицы, стр. 238-241]. Ср. сходную реакцию обритого Воробьянинова: "То, что он увидел, ему неожиданно понравилось. На него смотрело искаженное страданиями, но довольно юное лицо актера без ангажемента" [ДС 7, конец].

Вышедшая в 1926 книга Шульгина вполне могла быть известна Ильфу и Петрову, тем более, что к ней не раз привлекалось внимание советского читателя [см. фельетон М.Кольцова "Дворянин на родине" в его кн. Сотворение мира; заметку в ТД 03.1927 и др.]. Следует, впрочем, допустить и возможность типологического совпадения литературной ситуации и реального факта (равно как и литературных ситуаций в независимых друг от друга произведениях). Подобная спонтанная повторяемость наблюдается во все времена, но, как кажется, она особенно типична для отдельных эпох, выдвигающих с повышенной силой и наглядностью некоторые специфические стереотипы общественой и частной жизни, как, напр., годы революции и социализма в России[1].

2. *Нагнув голову, словно желая забодать зеркальце, несчастный увидел, что радикальный черный цвет....по краям был обсажен тою же травянистой каймой.*

3с. Реминисценция из Пушкина? Ср.: *Приятно зреть, как он упрямо, / Склонив бодливые рога, / Невольно в зеркало глядится / И узнавать себя стыдится....* [Евг. Онегин, 6.XXXIII].

3. *Бендер....сейчас же сомкнул сонные вежды.*

3c. Ср.: *Разомкнулись тяжелые вежды* [Саша Черный, Интеллигент].

4. *Всю контрабанду делают в Одессе, на Малой Арнаутской улице.*

1. Малая Арнаутская улица — район еврейских ремесленников; до революции один из самых грязных, бедных и в то же время самых оживленных и колоритных районов в Одессе. В.Катаев вспоминает: "Попадая на эту улицу, мы сразу погружались в мир еврейской нищеты со всеми ее сумбурными красками и приторными запахами....В галерею выходило множество окон и дверей, большей частью распахнутых, и там во тьме гнездились целые семейства евреев — ремесленников, портных, сапожников, модисток, жестянщиков, лудильщиков, — так что из каждой двери неслись звуки молотков, лязганье громадных портновских ножниц, треск раздираемого коленкора, визг немазаных ножных швейных машин и резкие кухонные запахи, смешанные с чадом множества керосинок 'Грец' с их слюдяными окошечками....Все это внушало мне в одно и то же время и отвращение и мучительную жалость к бедным людям, принужденным жить так скученно и некрасиво среди биндюгов, двухколесных тачек с задранными ручками, лавочек, где продавался вонючий керосин — петроль, — сливовое повидло в бочках, древесный уголь,....и ржавые селедки в кадочках, и маслины, и брынза в стеклянных банках с мутно-молочной водой и желтыми соцветиями укропа, и халва, похожая на глыбы оконной замазки....[Я ждал, когда] мы с мамой, наконец, пойдем домой, подальше от этого грустного, несправедливого, ужасного мира Малой Арнаутской улицы" [Разбит. жизнь, или Волшебн. рог Оберона, стр. 446-448].

3b. Ср. у М.Слонимского: "[Следователь] Максим нагрянул в номер с агентами....Девять сундуков с чулками стояли тут....А у окна сидел тихий, унылый еврейчик и штемпелевал чулки, ставил фальшивые французские штемпеля на чулках самого настоящего одесского производства" [Средн. проспект, стр. 120].

5. *Куда вы теперь пойдете с этой зеленой "липой"?*

5. Тройной каламбур: "липа" — дерево, "липа" — фальшь, в частности, фальшивый документ (в 1927 — слово относительно новое, пришедшее из блатного жаргона), и "Липа" — прозвище провизора, продавшего Ипполиту Матвеевичу красильное средство, хотя Бендер еще и не знает об этом [см. примечание 7 к ДС 4].

6. *— Выдайте рубль герою труда, — предложил Остап.*

1. Звание "героя труда" было установлено ЦИК-ом и Совнаркомом СССР 27 июля 1927, т. е. несколько позже того времени, когда происходит данный разговор в ДС (апрель-май 1927).

7. *Подожди, отец, не уходи, дельце есть.*

2/3. Ср.: "Спешное дельце есть, ваше степенство" [Мельников-Печерский, В лесах, II.3.7]; "Есть маленькое дельце" [Толстой, Хаджи-Мурат, гл. 24]; "В Покровское заехать нужно. Дельце есть" [Маркелов, На берегу Москва-реки, стр. 53]; "Мне, извиняюсь, на рандеву нужно. Дельце маленькое" [Эренбург, В Проточн. переулке, гл. 2, стр. 31].

8. *Таких усов, должно быть, нет даже у Аристида Бриана.*

1. Бриан (1862-1932) — одна из влиятельных фигур европейской политики в 10-е и 20-е гг., министр иностранных дел Франции. "Старый, обрюзглый и не очень серьезный на вид, с густой шевелюрой длинных, актерски уложенных волос. Весь вид благодушный, потертый, слегка лоснящийся, как у старых биллиардистов, вечных карточных игроков" [М.Кольцов, Листок из календаря (1929), в кн. 18 городов, стр. 89].

9. *Технический директор достал из кармана пожелтевшую бритву "Жиллет".*

1. Бритвы "Жиллет" появились в России около 1906 [см. В.Набоков, Другие берега, VIII.2]. Не раз упоминаются в литературе; ср. О.Мандельштама: "Пластиночка бритвы жиллет с чуть зазубренным косеньким краем всегда казалась мне одним из благороднейших изделий стальной промышленности. Хорошая бритва жиллет режет как трава-осока, гнется, а не ломается в руке — не то визитная карточка марсианина, не то записка от корректного черта с просверленной дырочкой в середине" [Четверт. проза, гл. 6].

3с. Бритье, снятие усов и бороды — элемент перерождения, в частности, омолаживания (напр., сбривает бороду 80-летний профессор Фауст, которому договор с дьяволом возвращает молодость, в повести П.Мак-Орлана "Ночная Маргарита" [рус. пер. 1927]). О других функциях стрижки и бритья см. примечание 5 к ДС 3. Характерная для Ильфа и Петрова концентрированная литературность проявляется в том, что бритье головы и усов увязано с другим типовым мотивом — неудачным перекрашиванием [см. примечание 1 выше].

5. "Не забудьте записать на мой дебет два рубля за бритье и стрижку", — говорит Остап Воробьянинову, и последний платит ему "долг" в последней главе романа, также с помощью бритвы: один из примеров перекличек, рифм, симметрий и предвестий в ДС/ЗТ.

10. *Теперь вы похожи на Боборыкина, известного автора-куплетиста.*

1. Петр Дмитриевич Боборыкин (1836-1921) — плодовитый писатель, автор романов, повестей, пьес, историко-литературных трудов, мемуаров. Неясно, почему он назван "автором-куплетистом" (т. е. эстрадным сатириком, исполняющим номера собственного сочинения);

деятельность Б. не дает для этого оснований. Возможно, это лишь форма насмешки над маститым беллетристом, чьи вещи в 1927 еще читались[2] (ср. аналогичное подшучивание их над другими совершенно устаревшими, но читаемыми обывателем авторами, как Салиас [ДС 4] или Шпильгаген [ДС 34]).

Сравнение обритого Ипполита Матвеевича с Б. имеет в виду характерную примету внешности писателя — голый череп. Он был знаком читателям ДС — и по памяти, и по фотографии в собрании сочинений, продававшемся в 20-е гг. среди других уцененных книг, — и даже служил своего рода эталоном, как это видно, напр., из режиссерских указаний В.Э.Мейерхольда актерам в "Ревизоре": "Лысый, как биллиардный шар....Лысый, но лысина comme il faut. Таким был Боборыкин. Красивая, хорошо полированная поверхность — люстры отражаются" [Мейерхольд, Статьи, письма, речи, беседы, т. 2 , стр. 121]. Та же черта Б. отмечена в стихотворении Вл.Соловьева "Поправка" и в "Крещеном китайце" А.Белого ("и нальется, и бьется багровыми жилами череп" [стр. 90]). Воробьянинов имеет и другие черты сходства с Б.: усы и пенсне. Вполне возможно, что респектабельный старорежимный облик писателя послужил одной из моделей для фигуры героя ДС.

11. *Ну, марш вперед, труба зовет! — закричал Остап.*

2. Припев, существующий в различных вариантах: первая строка — *Марш вперед,труба зовет,* или *Звук лихой зовет нас в бой,* вторая строка — *Черные гусары,* третья — *Звук лихой зовет нас в бой* или *Марш вперед! Смерть нас ждет,* четвертая —*Наливайте чары.*

Известны две гусарские песни с таким припевом: одна, в ритме мазурки, — героико-романтического содержания (*Кто не знал, не видал / Подвигов заветных, / Кто не знал, не слыхал / Про гусар бессмертных....// Ты не плачь, не горюй, / Моя дорогая, / Коль убьют, позабудь, / Знать судьба такая....*), другая — в ритме марша, — игривого (*Оружьем на солнце сверкая / Под звуки лихих трубачей, / По улицам пыль поднимая, / Проходил полк гусар-усачей....// А там, приподняв занавесы, / Лишь пара голубеньких глаз / Смотрела, и чуют повесы, / Что здесь будет немало проказ.....*). В.Н.Мантулин считает первую песню более старой, хотя вторая, по-видимому, была более популярна в белых армиях [письмо к автору; текст первой песни, с пометой "Муз. Г.В.Георгиевского" — в кн. Чернов, Народн. русск. песни и романсы, т. 1, стр. 115; текст и ноты обеих песен — в кн. Мантулин, Песенник российск. воина, т. 2, стр. 46 и т. 1, стр. 84].

Припев *Марш вперед....* и т. п. был в годы гражданской войны своего рода боевым кличем белой армии, причем текст менялся в

зависимости от рода войск или части, напр. *Марш вперед, Россия ждет, / Инженеров роты,* или *Марш вперед, труба зовет, / Корниловцы лихие*....[Ларионов, Последн. юнкера, стр. 135, 191]. Были также переделки ее на антибольшевистский и антисемитский лад: К.Паустовский вспоминает, как деникинские юнкера в Киеве "с накокаиненными глазами, гарцуя на конях, пели свою любимую песенку: *Черные гусары! / Спасай Россию, бей жидов — / Они же комиссары!* " [Начало неведом. века, стр. 669]. Вариация на тему "Марш вперед" — в стихах М.Цветаевой "Посмертный марш", посвященных Добровольческой армии: *И марш вперед уже, / Трубят в поход. / О как встает она, / О как встает*....[в кн. Ремесло]. Номер по мотивам песни "Черные гусары" имелся в эмигрантском репертуаре театра Н.Балиева "Летучая мышь".

1. Одно из многих совпадений такого рода — разительные сходства в положении проф. Преображенского в булгаковском "Собачьем сердце" и Ф.И.Шаляпина в советской России до его отъезда за границу [см. его мемуары в НМ 06.1988].

2. Боборыкин входит, напр., в круг чтения скучающей героини романа М.Чумандрина "Бывший герой" (1929) — наряду с "Анной Карениной", Зощенко и "переводной халтурой" [стр. 81].

ГЛАВА 8

Голубой воришка

1. *Старгородский дом собеса.*

4. О реальном прототипе дома собеса имеется свидетельство современника: "Мы с Ильфом возвращались из редакции домой и....шли по Армянскому переулку. Миновали дом, где помещался военкомат, поравнялись с чугунно-каменной оградой, за которой стоял старый двухэтажный особняк довольно невзрачного вида....Я сказал, что несколько леь назад здесь была богадельня....Я в то время был еще учеником Московской консерватории...., и меня уговорили принять участие в небольшом концерте для старух....Ильф очень заинтересовался этой явно никчемной историей. Он хотел ее вытянуть из меня во всех подробностях. А подробностей-то было — раз, два и обчелся. Я только очень бегло и приблизительно смог описать обстановку дома. Вспомнил, как в комнату, где стояло потрепанное пианино, бесшумно сползались старушки в серых, мышиного цвета платьях, и как одна из них после каждого исполненного номера громче всех хлопала и кричала ‘Биц!’. Ну, и еще последняя, совсем уж пустяковая деталь: парадная дверь была чертовски тугая и с гирей-противовесом на блоке. Я заприметил ее потому, что проклятая гиря — когда я уже уходил — чуть не разбила мне футляр со скрипкой. Вот и все....Прошло некоторое время и, читая впервые ‘Двенадцать стульев’, я с веселым изумлением нашел в романе страницы, посвященные ‘2-му Дому Старсобеса’. Узнавал знакомые приметы: и старушечью униформу, и стреляющие двери со страшными механизмами; не остался за бортом и ‘музыкаль-

ный момент', зазвучавший совсем по-иному в хоре старух под управлением Альхена" [М.Штих (М.Львов), В стар. "Гудке", в кн. Воспоминания об Ильфе и Петрове, стр. 100-101].

3c. Порядки в руководимом Альхеном заведении заставляют вспомнить о пансионах и интернатах в литературе XIX в., хозяева которых чинят насилие над питомцами и живут за их счет. В частности, у Диккенса в "Николасе Никльби" описана школа мистера Сквирса, с которой данная глава ДС имеет много общих моментов — начиная с того, что в обоих случаях ситуация дается глазами свежего человека, аутсайдера (Николас, Бендер).

Параллели между романом Диккенса (гл. 7-8) и ДС 8: убогая обстановка школы — "чрезмерная скромность" обстановки в доме собеса; неполадки с насосом — неисправный огнетушитель; семья Сквирса процветает за счет питомцев, юный Сквирс присваивает их обувь и т. п. — родственники Альхена пользуются привилегиями, объедают старух, крадут вещи; питомцы школы едят гнилое мясо, в то время как хозяевам подают бифштексы, пирог, вино — старухи едят подгоревшую кашу, тогда как на столе у Альхена борщ и курица; нищенское одеяние школьников (Смайк) — платья из "наидешевейшего туальденора мышиного цвета" на старухах; детей под видом обучения посылают на различные работы — "старух послали мыть пол" и т. п.

Описания голодных пансионов имеются уже в европейском плутовском романе. У Ф. де Кеведо [История жизни пройдохи по имени Дон Паблос, гл. 3] подобный пансион, где юный герой проходит своего рода инициацию, имеет явные архетипические черты царства мертвых. Если допустить такую генеалогию данного мотива, то окажется, что Бендер в ДС, прежде чем отправиться на поиски стульев, дважды наносит визит представителям "того света" (второй — архивариус Коробейников [см. примечание 4 к ДС 11]).

Дом Альхена имеет точки сходства также со странноприимными домами для старух в рассказе Чехова "Княгиня". Отметим совпадение в детали: по случаю визита княгини старух заставляют петь хором, как поют они в ДС. При этом исполняется тот самый гимн "Коль славен наш Господь в Сионе", который в романе высвистывает неисправный огнетушитель.

2. ***Здесь пахло подгоревшей кашей.***

3c. Фраза звучит традиционно. В прозе XIX в. при вводе читателя в новое место — комнату, сад и проч. — обычны (а) наречия типа *здесь, тут* и т. п., (б) безличная форма *пахнет / пахло...*, (в) то и другое вместе:

(а) "*Здесь*, в спальне, царил полный покой" [Чехов, Враги]. "Вошли в чистую [комнату]. *Здесь* на полу....лежало неподвижно длинное тело" [Чехов, По делам службы].

(б) [В комнатке] *пахло* недавно выкрашенным полом, ромашкой и мелиссой" [Тургенев, Отцы и дети, гл. 8]. "В саду....*пахло* резедой, табаком и гелиотропом" [Чехов, Верочка]. "Передняя....*Пахнет* светильным газом и солдатами" [Чехов, Анна на шее]. "В комнате было темно.... *Пахло* мышами, керосином, вчерашним борщом, заношенным постельным бельем, старым табачным дымом" [Куприн, Яма, II.10].

(в) "*Здесь* уже не *пахло* акацией и сиренью,....но зато *пахло* полем" [Чехов, Учитель словесности]. "*Тут пахло* как в прачешной, и кроме того еще уксусом" [Чехов, Припадок]. "Фельдшер вошел в 'теплушку'....*Там пахло* селедками, сушеной треской" [Н.А.Лейкин, В рыбн. лавке].

Ильф и Петров, как это типично для них, дают штамп в его наиболее чистой и полной форме.

3. *Слышен звон бубенцов издалека...*

2. Популярный романс (муз. Бакалейникова) на слова Александра Кусикова (1896-1977) — поэта, близкого к Есенину и имажинистам. Текст стихотворения [по кн. В Политехническом: вечер нов. поэзии, стр. 143]:

Сердце будто забилось пугливо,
Пережитого стало мне жаль.
Пусть же кони с распущенной гривой
С бубенцами умчат меня вдаль.

Припев: Слышен звон бубенцов издалека,
Это тройки знакомый разбег,
А вокруг расстелился широко
Белым саваном искристый снег.

Пусть ямщик свою песню затянет,
Ветер будет ему подпевать.
Что прошло, никогда не настанет:
Так о чем же теперь горевать?

Звон бубенчиков трепетно может
Воскресить позабытую тень,
Мою русскую душу встревожить
И стряхнуть мою русскую лень.

4. — *Песни народностей?*

2. Терминология 20-х гг. Ср.: "Вечер национальностей в Большом театре для делегатов IV съезда Советов" (в программе: киргизы-песенники и музыканты, узбекский оркестр, лезгинка и др.); "Первый выпуск Рабфака северных и восточных народностей в Детском. селе" [КН 19.1927], "Культурная база для народностей Севера" [Пр 30.07.27]; "танцы меньшинств", "танцы народностей" [И.Эренбург, Бурн. жизнь Лазика Ройтшванеца (1927), гл. 16, 30].

5. *Альхен мановением руки распустил хор.*

3с. Властелин, отдающий приказания мановением руки, — романтический штамп. Данное место может быть отголоском пушкинской "Полтавы": *Вдруг слабым манием руки / На русских двинул он полки* (о Карле XII). Общее место романтических поэм 20-х гг. XIX в. — знак рукой, распускающий подданных. Ср. пушкинское же: *Но повелитель горделивый / Махнул рукой нетерпеливой / И все, склонившись, идут вон* [Бахчисарайск. фонтан]. То же у эпигонов: *Подает Хан знак уйти / Всем без исключенья; Дал знак рукою горделиво..../ Все удалились торопливо* [Жирмунский, Из истории русск. романтич. поэмы, стр. 262-263].

6. *Он давно уже продал все инструменты духовой капеллы.*

1. Ср. корреспонденцию о заведующем клубом, проигравшем в казино 16 инструментов духового оркестра, в фельетоне М.Булгакова "Самоцветный быт" (1923) [Ранн. неизданн. проза, стр. 108].

7. *Здесь стояли койки, устланные....одеялами, с одной стороны которых фабричным способом было выткано слово "Ноги".*

4. "Об одеяле со словом 'Ноги'....Ильф весело писал жене из Нижнего-Новгорода еще в 1924 г.", — сообщает Л.М.Яновская, не указывая источника письма [Почему Вы пишете смешно, стр. 27].

8. *Дверные приборы были страстью Александра Яковлевича....*

1. Увлечение дверными пружинами и противовесами — по-видимому, достаточно распространенная черта в учреждениях тех лет, если судить по воспоминаниям некоторых современников [см. выше примечание 1], а также по заметке из журнала "Крокодил": "Техника в Перми свирепствует. В каждом учреждении, например, двери механизированы. Для того, чтобы посетителям труднее было войти, к дверям на веревке через блок привешивают разный груз. На почте — гиря в 10 килограммов, в редакции газеты 'Звезда' — пивная бутылка с песком, а в других местах — просто куски железа" [В.Малюта, Город чудный, город древний, Кр 11.1930].

9. *Но вместо ожидаемой пенной струи конус выбросил из себя тонкое шипение, напоминавшее старинную мелодию "Коль славен наш господь в Сионе".*

2. "Коль славен...." — гимн (слова М.М.Хераскова, муз. Д.С.Бортнянского), исполнявшийся при торжественных церемониях, преимущественно таких, в которых участвовали войска: на погребениях высокопоставленных особ и военных, на парадах, во время актов в кадетских корпусах и т. п. В белой армии, а позже в эмиграции "Коль славен" заменял имперский гимн "Боже, Царя храни".

Мелодию "Коль славен" играли куранты Спасской башни в Московском Кремле (впоследствии переделанные на "Интернационал") и Петропавловского собора в Петербурге. Нет сомнения, что именно эту "механическую" версию старинной мелодии должно было вызывать в памяти шипенье неисправного огнетушителя.

Автор текста М.М.Херасков (1733-1807) был видным деятелем российского масонства, и считается, что "Коль славен" был написан в качестве масонского хорала. Произведение Бортнянского и Хераскова принадлежит к выдающимся памятникам русской духовной музыки. Приводим текст по сборнику В.Мантулина [Песенник российск. воина, т. 1, стр. 22]:

Коль славен наш Господь в Сионе,
Не может изъяснить язык.
Велик Он в небесах на троне,
В былинках на земли велик.
Везде, Господь, везде Ты славен,
Во дни, в нощи сияньем равен.

Тебя Твой Агнец златорунный
В себе изображает нам;
Псалтирью мы десятиструнной
Тебе приносим фимиам...
Прими от нас благодаренье,
Как благовонное куренье.

Ты солнцем смертных озаряешь,
Ты любишь, Боже, нас, как чад,
Ты нас трапезой насыщаешь
И зиждешь нам в Сионе град.
Ты грешных, Боже, посещаешь
И плотию Своей питаешь.

О Боже, во Твое селенье
Да внидут наши голоса,
И взыдет наше умиленье
К Тебе, как утренняя роса.
Тебе в сердцах алтарь мы ставим,
Тебя, Господь, поем и славим.

3b. Мелодия "Коль славен...." в исполнении бытовых предметов, как бы передразнивающих имперские куранты, — иронический мотив, встречаемый также в киносценарии М.Булгакова "Ревизор" (по Гоголю, 1935): там упоминаются "замки неестественной величины" на купеческих лабазах, которые, "когда их отпирали, издавали давно утерянную мелодию 'коль славен...' на все лады..." [НЖ 127.1977, стр. 7].

10. *Старухи....садились обедать за общий стол, стараясь не глядеть на развешанные в столовой лозунги.*

1. Жизнь советских людей в 20-е гг. обильно уснащена лозунгами, плакатами, транспарантами, диаграммами; их можно видеть в цехах, учреждениях, конференц-залах, служебных кабинетах, клубах, яслях, загсах, поликлиниках, столовых. Лозунгами украшаются стены домов, трамвайные вагоны, аэропланы, новостройки. Редкая фотография тех лет обходится без трех-четырех транспарантов, виднеющихся где-то на ближнем или дальнем плане. Изобилие плакатов и надписей, их по видимости безграничное разнообразие поражало иностранных посетителей СССР. "Улица — одна сплошная речь, обращаемая к вам с вывесок, фасадов и витрин. Подняв голову в поисках названия улицы, вы читаете:'Все за непрерывную рабочую неделю! Упраздним воскресенье — день попов, пьяниц и лентяев! Социализм спас миллионы крестьян от нищеты и бесправия' и т. п. Улица говорит с вами, она думает и решает за вас, она относится к прохожему как к школьнику, уча его истинам о новой России" [Le Fevre, Un bourgeois au pays des Soviets, p. 21-22]. "Картины и инструкции, висящие повсюду, касаются всех мыслимых тем, как-то: приготовление еды, стирка, физические упражнения, уборка дома, борьба с грязью и блохами, упаковка фруктов и овощей для перевозки и хранения, смешивание различных видов зерна для потребления скотом или человеком, вождение автомобиля, уход за лошадью, подготовка крыш к зиме, устройство правильной вентиляции летом, выбор подходящей одежды для младенца или школьника, разумная планировка нового города, устройство погреба или силосной ямы — словом, 1001 поучение, затрагивающее все стороны жизни народа" [Dreiser Looks at Russia, p. 91-92].

Старухи в доме призрения — сугубо неблагодарный материал для обработки лозунгами, радиопередачами и т. п.; подобных персонажей,

мало соответствующих задачам идеологической индоктринации, Ильф и Петров вводят не раз [см. примечание 6 (п. 5) к ЗТ 9].

Некоторые из подлинных лозунгов той эпохи:

1. Бытие определяет сознание
2. Рукопожатия отменяются
3. Да здравствует смычка города и деревни
4. Воздушный Красный флот — наш незыблемый оплот
5. Автомобилей много — армии подмога
6. Сей махорку — это выгодно
7. Пионеры, бейте тревогу — наши родители молятся богу
8. Сыпь хлеб в советские амбары, покупай нужные товары
9. Нам физкультура всегда и везде — лучший товарищ во всякой борьбе
10. Организуйте машинные товарищества
11. Долой капиталистическое рабство
12. Пионер, записывайся в друзья библиотеки и помогай библиотекарю
13. Старшие дошколята — все в октябрята
14. Все дети — на борьбу против пьянства, хулиганства, религиозного дурмана
15. Мы отпустим мать на грядку и пойдем на детплощадку
16. Смерть куличу и пасхе
17. Все излишки — в сберкассу
18. Против церковников — агентов мировой буржуазии
19. Не давай на чай! Давать на чай — значит давать взятку
20. Граждане, уничтожим чаевые — наследие буржуазного варварства
21. Советскому Союзу нужен меткий стрелок
22. Ешь медленно, тщательно прожевывая

[*1-2* КН 42.1927; *3-4* Катаев, Растратчики, гл. 2; *5* КН 13.1929; *6* Булгаков, Ранн. неизданн. проза, стр. 144; *7* Ог 05.01.30; *8* Пр 12.01.28; *9* Семенов, Наталья Тарпова, кн. 2, стр. 230; *10-14* Posner, U.R.S.S.; *15* Glaeser, Weiskopf, La Russie au travail, p. 151, 156; *16* Пр 06.05.29; *17* Кр 03.1930; *18* Ог 10.04.30; *19-20* Moch, La Russie des Soviets, p. 145; *21* Фибих, Дикое мясо, стр. 35; *22* Кр 21.1930].

3a. У Ильфа и Петрова лозунги и агитплакаты высмеиваются в ЗТ 6 (автопробег), ЗТ 35 (столовая), в ряде рассказов и фельетонов, напр., "Халатное отношение к желудку", "Веселящаяся единица", "Равнодушие" и др.

3b. Перечислить все произведения советской литературы 20-х гг., иронически откликающиеся на засилье лозунгов и плакатов, довольно

трудно. Остроумную сатиру на них мы находим в фельетоне В.Ардова "Лозунгофикация" [см. примечание 25 к ЗТ 13]. С обычной летучей едкостью отзывается на них И.Эренбург: "Заборы покрылись всевозможными лозунгами. Каких только назиданий здесь не было: и 'убей муху', и 'береги золотое детство', даже 'уважай в женщине работницу'" [В Проточн. переулке, гл. 19, стр. 188].

11. *....стоявший в углу на мытом паркете громкоговоритель....— Товарищ Сокуцкий, — Самара, Орел, Клеопатра, Устинья, Царицын, Клементий, Ифигения, Йорк, — Со-куц-кий...*

1/3b. Радио в 20-е гг. становится одним из наиболее "горячих" средств массовой информации, энергично внедряемым в быт страны. Начиная с 1925 громкоговорители устанавливаются во всех публичных местах: в столовых, в рабочих клубах, в парках, на перекрестках и площадях. Не считаясь ни с временем, ни с местом, ни с настроением аудитории, они изливают на головы граждан потоки пропаганды и агитации в типичных для эпохи жанрах лозунгов, призывов, статистических сводок, "радиогазет", "радиомитингов" и т. п. Кричащая взахлеб труба — одна из заметнейших советских реалий 20-х гг., единодушно упоминаемая как отечественными, так и зарубежными наблюдателями. У некоторых советских писателей можно встрстить позитивное и мажорное отношение к победному шествию радио: Маяковский, напр., приветствует его как средство донести *и песню, и лозунг* до ушей миллионов, а у Ю.Олеши в рассказе "Альдебаран" громкоговоритель в парке играет роль символа, замысловатым образом связывающего республику, космос и личную жизнь. Н.Асеев видит в радиорепродукторе неотъемлемую часть современной урбанистической картины, "голос города", "огромный рупор дружелюбных мелодий и человеческих, ясных, разумных слов, ложащихся, как теплая ладонь, на усталую голову".

Многие, однако, говорят о вездесущем радио с досадой и скептицизмом, критикуя его, среди прочего, за назойливую громкость, плохой звук, шумы, бессвязные перескоки с предмета на предмет, безразличие к реальным интересам людей. "Рычат и кашляют на площадях громкоговорители", — пишет очеркист Б.Губер; Б.Пильняк именует репродукторы "радиокричателями"; в фельетоне М.Булгакова домашний радиоаппарат терроризирует своего владельца дикой смесью из оперы, уроков английского языка, рекламы и переклички радиолюбителей; М.Кольцов, рассказывая про г. Воронеж и памятник поэту Кольцову, замечает: "радиотруба орет ему в правое ухо простую скороговорку об апрельской калькуляции ремонта паровозов"; в рассказе Н.Тихонова рабочие выезжают в загородную зону отдыха, где "громкоговоритель гремит из лесу, как заблудившийся леший". "Присядем на

скамейку в парке, — пишет Антони Слонимский, — и мы вскоре услышим в летних сумерках слетающие с высоты слова какого-нибудь гигантского громкоговорителя: 'Органическая химия включает изучение всех углеродных соединений'". Американский карикатурист в своих скетчах о Москве изображает парочку на скамейке городского сада, над которой надрываются сразу три рупора: "Повысим производительность труда", "Затянем потуже пояса" и т. п. "Крокодил" задает читателям загадку: *Стоит стояка, / На стояке висяка, / А что он орет, / Никто не разберет* (ответ: радио). И.Ильф с грустью замечает: "В фантастических романах главное это было радио. При нем ожидалось счастье человечества. Вот радио есть, а счастья нет".

О передаче слов по буквам, вызывавшей энтузиазм у ранних советских любителей радио, вспоминает Л.Кассиль: "Размеренный диктант ТАСС: 'Точка... По буквам: Петр, Анна, Роман, Иван, Жанна... Па-риж!" (действие примерно в 1925). Упоминает об этом обычае и Маяковский в критикующем радио стихотворении "Без руля и без ветрил" (1928): *на меня / посыпались имена: // Зины, / Егора, / Миши, / Лели, / Яши...* "Ифигения" вместо обычного "Ивана" в ДС имеет, конечно, издевательский характер.

[Маяковский, Счастье искусств, Полн. собр. соч., т. 9; Олеша, Альдебаран; Асеев, Три страха, КН 25.1926; Губер, Красноармейск. лето, КН 30.1929; Пильняк, Телеграфн. смотритель; Булгаков, Радио-Петя (1926), в кн. Ранн. неизвестн. проза; Кольцов, Черная земля, в кн. Действующ. лица; Тихонов, День отдыха (1932); Slonimski, Misère et grandeur de la Russie rouge, p. 70; Darling, Ding Goes to Russia, p. 83-85; Fabre Luce, Russie 1927, p. 43-44, 82; Le Fevre, Un bourgeois au pays des Soviets, p. 23, 30; Farson, Seeing Red, p. 32; Старые загадки с новыми отгадками, Кр 26.1927; Ильф, Записи. книжки, Собр. соч., т. 5, стр. 189; Кассиль, Попытка автобиографии, в Собр. соч. в 5 томах, т. 1, стр. 13; Маяковский, Без руля и без ветрил, Полн. собр. соч., т. 9]

12. ***Старухи....продолжали есть, надеясь, что их минет чаша сия.***

2. Евангелие от Матфея: "Отче Мой! если возможно, да минует Меня чаша сия" [26.7].

13. ***Далеко-далеко, в самом центре земли, кто-то тронул балалаечные струны, и черноземный Баттистини запел....***

1/3с. Баттистини, Маттиа (1856-1928) — итальянский оперный певец, баритон. Неоднократно гастролировал в России, в том числе в Одессе; пел в русском репертуаре на русском языке. Л.Славин вспоминает: "В одесском оперном театре почти ежегодно играли итальянцы. О Баттистини! О Карузо!". Об ажиотаже вокруг "короля баритонов" Б. в 10-е гг. раскaзывают А.Г.Коонен и Ю.Морфесси [Славин, Портреты и

записки, стр. 10; Коонен, Страницы жизни, стр. 92-96; Морфесси, Жизнь, любовь, сцена, стр. 18-19].

"Кто-то тронул балалаечные струны" — реминисценция, в сниженном ключе отсылающая к поэтическим формулам начала века. Ср. Блока: *Не верили. А голос юный / Нам пел и плакал о весне, / Как будто ветер* тронул струны / *Там, в незнакомой вышине* [На смерть Комиссаржевской]; *В затаенной* затронет *тиши / Усыпленные жизнию* струны [Есть минуты, когда не тревожит....] и др.

14.— *Дети Поволжья?*

1. Имеются в виду дети, оставшихся сиротами в результате катастрофического голода в Поволжье в начале 20-х гг.

5. Характеристика взрослого персонажа, особенно принадлежащего к жульническому плану, как ребенка, — одна из "архиострот" Бендера. Ср. выдавание Воробьянинова за мальчика в ДС 31; намерение купить Балаганову матросский костюмчик в ЗТ 25; обращения к спутникам типа "ах, дети, милые дети лейтенанта Шмидта" в ЗТ 6 или "наш детский утренник посетит одна девушка" в ЗТ 24 и др. [см. Щеглов, Семиотич. анализ одного типа юмора, стр. 194-198].

15.— *Тяжелое наследие царского режима?*

2. "Тяжелое" или "проклятое" наследие — часто повторявшееся клише. Ср. "Глухонемота — тяжелое наследие капиталистического строя" [КН 16.1930]; "Ибо в чем корень зла? В проклятом наследии прошлого — в нашей некультурности" [Селищев, Язык рев. эпохи, стр. 40]; "Граждане свободной России! Покупайте на счастье наследие проклятого режима в пользу геройских инвалидов" (продажа кандалов, Одесса, 1917) [Бабель, Беня Крик, в кн. Забытый Бабель, стр. 225]; "Антисемитизм — одно из позорных наследий, еще не изжитых в нашей стране" [рец. С.Борисова на книгу об антисемитизме, НМ 04.1930]. Этот штамп не является советским изобретением; ср. у кн. А.В.Оболенского: "Император Николай II получил тяжелое наследие" [Мои воспоминания, стр. 90].

16. *Застенчивый Александр Яковлевич....пригласил пожарного инспектора отобедать чем бог послал. В этот день бог послал Александру Яковлевичу на обед бутылку зубровки, домашние грибки, форшмак из селедки, украинский борщ с мясом первого сорта, курицу с рисом и компот из сушеных яблок.*

2. Выражение "(закусить, пообедать) чем Бог послал" принадлежит еще дореволюционному обиходу и обычно служит фигурой скромности со стороны хозяина, приглашающего гостей к обильной трапезе. Встречается у Пушкина: "Угощу чем Бог послал" [Гробовщик]. Ф.М. Достоевский пишет жене, что редактор Любимов, к которому писатель

зашел по делу, "пристал ко мне, чтобы я остался обедать 'чем Бог послал'....И вот не знаю, так ли они всегда обедают, или у них был праздничный день....Закуски, вина, пять блюд, из которых живая разварная стерлядь по-московски. Если это каждый день у них, то должно быть хорошо им жить" [9 ноября 1878]. В романе М.Алданова "Ключ", где описывается веселое времяпровождение в доме богатого петербургского адвоката, читаем: "Ужинали в два часа ночи 'чем Бог послал', как неизменно говорил Кременецкий" [стр. 316]. В пьесе В.Киршона "Хлеб" (1931) коммунист Раевский в голодный год коллективизации заходит в дом кулака Квасова, тот предлагает ему покушать "что Бог послал", прибедняясь: "пища у нас деревенская....". Дочь кулака ставит на стол сметану, хлеб, масло, творог, пышки; Раевский изумлен: "Роскошная пища" [карт. 3].

Иронический оборот, применяемый здесь ("Бог послал то-то и то-то") не нов. Ср. "После музыки хозяин позвал закусить, чем Бог послал. Бог послал немного: две селедки, блюдо жареной говядины, груду хлеба, две бутылки водки и батарею бутылок пива" [Гарин-Михайловский, В сутолоке провинциальн. жизни, стр. 315].

17. *Знаю, знаю, вокс гуманум.*

1. Vox humana — органный регистр.

18.— *Грустно, девицы, — ледяным голосом сказал Остап.*

3с. Реминисценция из "Русской песни" А.А.Дельвига: *Скучно, девушки, весною жить одной, / Не с кем сладко побеседовать младой...* (1824). Стихотворение включалось в песенники на протяжении всего XIX в. [см. Песни и романсы русск. поэтов, стр. 1002].

19. *Пеногон-огнетушитель "Эклер" взял самое верхнее фа, на что способна одна лишь народная артистка республики Нежданова....*

1. Нежданова, Антонина Васильевна (1873-1950) — певица, колоратурное сопрано. Звание народной артистки республики получила в 1925, когда его имели лишь несколько деятелей советского искусства (Шаляпин, Собинов, немного позже Качалов и Станиславский). "В расцвете моей артистической деятельности", — пишет Нежданова. в своих записках, — "предельная высота моего голоса доходила до трехчертного фа" [А.В.Нежданова. Материалы и исследования, стр. 158].

20. *В коридоре шла ожесточенная борьба с огнетушителем. Наконец, человеческий гений победил....*

3с. Юмор в сатириконовском стиле, ср.: "Так еще лишний раз восторжествовал гений человека над темными силами природы" [Тэффи, Погода., в кн. Ничего подобного, стр. 56].

ГЛАВА 9

Где ваши локоны?

1. *Золотые битюги нарочито громко гремели копытами по обнаженной мостовой....*

1. Битюг — "сильная ломовая лошадь особо крупной породы; от названия реки Битюг в Воронежской обл., издавна известной коневодством" [ССРЛЯ, т. 1, стр. 469]. "Ломовики с их громадными 'качками', с колесами в рост невысокого мужчины, с дугами толщиной в мужскую ногу, с конями-битюгами, важно шествовавшими на мохнатых, обросших по 'щеткам' длинной шерстью ногах" [Успенский, Записки стар. петербуржца, стр. 102]. "Степенно, важно вышагивая, гремя сбруей и бубенцами, громадные, мохнатоногие, долгогривые красавцы-битюги тащили тяжело нагруженные возы" [Уваров, Лихолетье, стр. 43].

2. *Приехав в родной город, он увидел, что ничего не понимает.*

1. Растерянность Воробьянинова понятна — облик Старгорода, как и других российских городов, должен был стать иным за десять послереволюционных лет. "Переменилась Пермь на советский трудовой лад", — захлебывается в своих очерках "По советской земле" В.Каменский. "Например: где жил и царствовал губернатор, — там медико-санитарный отдел и на заборе написано 'Береги здоровье!' Где была женская гимназия Барбатенко, — там ГПУ. Где была Мариинская гимназия, — там Дворец труда. Где была земская управа, — там университет. Где было дворянское собрание, — там клуб красноармейцев" и т. п. [НМ 04.1925]. Аналогичным образом описывает М.Кольцов новую

Эривань: "Раньше эта улица называлась Московской, теперь называется Советской. Там, где жил губернатор, теперь помещается партийный комитет; там, где мужская гимназия, — исполком; в особняке бывшей купчихи — Рабоче-крестьянская инспекция; там, где была почтовая контора, — теперь финотдел и суд" [18 городов, стр. 116].

3. *В прежнее время, проезжая по городу в экипаже, он обязательно встречал знакомых или же известных ему с лица людей. Сейчас он прошел уже четыре квартала ....но знакомые не встречались.*

3с/4. Ср. в записках В.В.Шульгина о его нелегальном приезде в Киев: "Я подумал о том, что за десятидневное пребывание, из которого шесть дней я непрерывно шатался по улицам, я не встретил ни одного знакомого лица. В любом большом городе Европы это было бы невозможно: кого-нибудь я бы узнал или кто-нибудь меня бы узнал. А здесь....никто, можно сказать, даже не чихнул. Вот тебе и родной город" [Три столицы, стр. 245].

В "Путевых картинах" Г.Гейне встречаем сходное описание возвращения в родной город: "Если и встречались мне на улице знакомые, то они не узнавали меня, и самый город глядел на меня чужими глазами. Многие дома были выкрашены заново [ср. далее в ДС: "Весь город был другого цвета. Синие дома стали зелеными, желтые — серыми...."], из окон выглядывали чужие лица" [Идеи. Книга Le Grand, гл. 10]. Налицо, конечно, случай одновременно литературного и жизненного стереотипа, когда крайне трудно делать предположения о влияниях или заимствованиях.

4. *С каланчи исчезли бомбы, по ней не ходил больше пожарный.*

1. В дотелефонную эпоху сигнал о пожаре давался не с места бедствия, а с каланчи, на которой день и ночь дежурил часовой, обозревая окрестности. Заметив где-либо признаки пожара, он дергал за веревку колокола, висевшего во дворе части. Когда пожарные по сигналу колокола выбегали во двор, он голосом сообщал им район пожара и его размеры по пятибалльной шкале. С ностальгическим чувством вспоминает мемуарист о фигуре часового:

"На самой вышке, обведенной незамысловатой решетчатой оградой, с утра до вечера и с вечера до утра, равномерно, как маятник, взад и вперед, во всем своем непревзойденном величии, шагал тот самый красавец-пожарный, без которого не было бы ни города, ни уезда, ни красоты, ни легенды" [Дон-Аминадо, Поезд на третьем пути, стр. 6].

В ведение этого пожарного входили и упоминаемые в романе бомбы, или шары, число которых указывало, в каком из пожарных подразделений города замечен огонь. "Москвичи оповещались о пожарах вывешиванием над каланчами на канатах рычага черных кожаных

шаров, размером с человеческую голову. У каждой части был особый знак: один шар — это означало центральную часть, так называемую 'городскую', у других были два, и три, и четыре шара, некоторые части обозначались шарами с интервалами, некоторые с прибавлением крестов и т. д. А когда пожары становились угрожающими, то вывешивался еще и красный флаг. Это означало — 'сбор всех частей'" [Телешов, Записки писателя, стр. 243]. Позже для этой цели употреблялся уже не красный флаг, а черный куб [А.Л.Пастернак, Воспоминания, стр. 66]. Шары служили также для оповещения о сильном морозе (ниже 25 градусов по Реомюру), при котором отменялись занятия в школах [Успенский, Записки стар. петербуржца, стр. 161].

Вся эта система пожарной сигнализации многократно упоминается в художественной литературе. "В январские морозы каланча выбрасывает виноградины сигнальных шаров — к сбору частей" [О.Мандельштам, Египетск.марка, гл. 5]. "На каланче Александровского участка висело два черных шарика, означавших, что во второй части — пожар" [В.Катаев, Белеет парус одинокий, гл. 28], и др.

5. *....из-за угла показался стекольщик с ящиком бемского стекла....*

1. Бёмское (богемское) стекло — сорт шлифованного оконного листового стекла. "Качества хорошего бемского стекла: бесцветность и отсутствие пузырей, волнистой поверхности и радужных полос" [БСЭ, 1-е изд., т. 5].

6. *За ним выбежали дети....с книжками в ремешках.*

1. Типичная принадлежность дореволюционного гимназиста — "клеенчатая книгоноска, за ремешки которой был заложен пенал с переводной картинкой на крышке" [Катаев, Сухой лиман, стр. 8]. Ср. у А.Ахматовой: *В ремешках пенал и книги были....*

7. *Московская гайзета "Звестие", журнал "Смехач", "Красная нива"!*

1. Ср. сходные выкрики газетчиков на крымском пляже: "'Правда'! 'Звистия'! Московские, харьковские!" [А.Жаров, Под солнцем юга (очерк), ТД 06.1927].

Журнал "Смехач" выходил в 1924-28. Ильф и Петров опубликовали в нем ряд фельетонов (наиболее интенсивное сотрудничество приходится на 1927-28). "Красная Нива" — иллюстрированный еженедельник, выходивший в 1923-31 в издательстве "Известий". Был одним из самых пестрых, занимательных по содержанию и относительно высоких по литературному уровню "тонких" журналов. Содержит множество очерков, фотографий, рисунков, представляющих ценность для изучения быта 20-х гг.

8.— *Я вам морду побью, отец Федор! — Руки коротки, — ответил батюшка.*

3с. Эта комичная перебранка восходит к Гоголю. Ср.: "Ступайте, Иван Иванович, ступайте! да глядите, не попадайтесь мне: а не то я вам, Иван Иванович, всю морду побью!" [Пов. о том, как поссор. Ив.Ив. с Ив.Никиф., гл. 2]. "Городничий:...Я вас под арест....Почтмейстер: Коротки руки" [Ревизор, д. 5, явл. 8].

Оба выражения встречаются и у более поздних класссиков: "Если ты, мерзавец, будешь еще много разговаривать, то я тебе всю морду побью" [Чехов, Моя жизнь, гл. 7]; *"Шалишь, князья Утятины / Останутся без вотчины? / Нет, руки коротки"* [Некрасов, Кому на Руси жить хорошо, "Последыш", гл. 2]. "Руки коротки", отвечает Счастливцев Несчастливцеву на угрозу "убить" его [Островский, Лес, д. 4, явл. 1].

9. *Раньше это делали верблюды, / Раньше так плясали ба-та-ку-ды, / А теперь уже танцует шимми це-лый мир...*

2. Модная в 20-е гг. песенка о танце шимми из оперетты И.Кальмана "Баядерка" всплывает также в комедии А.Н.Толстого "Чудеса в решете" (1926), где ее напевает аферист Рудик:

Шимми, безусловно,
Гвоздь сезона,
Шимми — модный танец
Из Бостона,
Все танцуют шимми
На последний грош....

10. *Пещера Лейхтвейса. Таинственный соперник.*

1. "Пещера Лейхтвейса, или тринадцать лет любви и верности под землею" — один из многочисленных копеечных романов приключений, наводнявших книжный рынок в предреволюционное десятилетие; наряду с апокрифическим Шерлоком Холмсом и похождениями сыщиков Ника Картера и Ната Пинкертона была любимым чтением кухарок, горничных и гимназистов. Роман (автор — В.А.Редер) печатался маленькими книжками петербургским издательством "Развлечение" в 1909-10. Действие происходит в XVIII в.; Лейхтвейс — немецкий аристократ, изгнанный из общества по обвинению в преступлении, но в действительности виновынй лишь в спасении своей возлюбленной от нежеланного брака. Он становится разбойником, борется с несправедливостью, помогает бедным и угнетенным и становится на защиту женщин. Вместе с графиней Лорой фон Берген, которая становится его женой, он ведет борьбу со своими врагами из подземного убежища [Brooks, When Russia Learned to Read, p. 148-149, 430]. Подросткам 10-х

гг., к которым, очевидно, принадлежал и Бендер, на всю жизнь запомнился "разбойник Лейхтвейс, черногривый, с огненным взглядом, в распахнутой разбойничьей куртке, из-под которой был виден торчавший за поясом кинжал. Украденные Лейхтвейсом красавицы в изодранных платьях и с распущенными волосами были изображены на раскрашенных обложках" [Каверин, Освещенн. окна, стр. 102].

ГЛАВА 10

Слесарь, попугай и гадалка

1. *Два этажа* [дома номер семь], *построенные в стиле Второй империи, были украшены побитыми львиными мордами, необыкновенно похожими на лицо известного в свое время писателя Арцыбашева.*

1. Арцыбашев М.П. (1878-1927) — автор романа "Санин", считавшегося в 10-е гг. образцом скандальной порнографии. Эмигрировал. Дом с кронштейнами в виде львиных морд, очень похожих на бородатое человеческое лицо, есть в Одессе — это административное здание на Приморском бульваре (архитектор Шейрембрандт).

2. *Репродукция с картины Беклина "Остров мертвых" в раме фантази....*

1. Речь идет о знаменитой в начале нашего века картине швейцарского художника Арнольда Бёклина (1880). На картине — мрачная скала, одиноко возвышающаяся среди мертвого ночного моря, и приближающийся к ней челнок с душой умершего. Таинственно-тоскливое настроение, навеваемое картиной, роднит ее с живописью символистов, одним из признанных предшественников которых был Бёклин. В России это произведение и его создатель были в большой моде начиная с 90-х гг.; данью его популярности является, среди прочего, симфоническая поэма С.В.Рахманинова "Остров мертвых" (1902). А.Н.Бенуа пишет о Бёклине: "Ныне никак нельзя себе представить, какое ошеломляющее действие производили в свое время его картины" [Мои воспоминания, т. 1, стр. 674]. Другой свидетель эпохи восклицает: "Кто не

помнит засилья 'Острова Мертвых' в гостиных каждого врача и присяжного поверенного и даже над кроватью каждой курсистки?" [Тугендхольд, Художеств. культура Запада, стр. 65]. Им вторит Тэффи в рассказе, специально посвященном бёклиномании: "Вчера мне повезло. Вчера я была счастлива. Я сидела в гостиной, в которой ни на одной стене не висела гравюра с картины Бёклина 'Остров Мертвых'!....В продолжение приблизительно десяти лет, куда бы я ни пошла, всюду встречал меня этот 'Остров Мертвых'. Я видела его в гостиных, в примерочной у портнихи, в деловых кабинетах, в номере гостиницы, в окнах табачных и эстампных магазинов, в приемной дантиста, в зале ресторана, в фойе театра..." ["Остров мертвых", в кн. И стало так, стр. 121]. В тогдашних сатирах на мещанский быт эта картина упоминается как сама собой разумеющаяся принадлежность жилой комнаты, в одном ряду с мебелью и домашней утварью: *Свистал. Рассматривал тупо / Камин, "Остров мертвых", кровать....*[Саша Черный, Культурн. работа (1910)]; "Выходил в гостиную и неловко крестился на крошечную иконку, повешенную недалеко от 'Острова Мертвых'" [М.Кузмин, Прощальн. середа, в кн. Проза, т. 7, стр. 189]. Современный поэт Арсений Тарковский вспоминает картину Бёклина в числе ностальгических аксессуаров belle époque: *Где "Остров Мертвых" в декадентской раме? / Где плюшевые красные диваны? / Где фотографии мужчин с усами? / Где тростниковые аэропланы?* [Вещи (1962)].

К кануну первой мировой войны магия "Острова" утратила прежнюю силу. "Кажется, что картина подурнела за эти годы. Кипарисы облезли, горы расселись, лодка скособочилась и у плывущих на ней покойников спины стали какие-то подозрительные" [Тэффи, "Остров мертвых", стр. 124]. Бенуа констатирует, что "искусство Бёклина удивительно устарело, оно как-то выдохлось, испошлилось именно благодаря тому успеху, которое оно имело во всех слоях общества" [Мои воспоминания, т. 1, стр. 674]. Для деятелей искусств авангардного поколения имя Бёклина звучит уже почти одиозно, будучи символом безнадежно устарелого вкуса. С.М.Эйзенштейн вскользь говорит о "столь мало почтенной фигуре как Бёклин" [Избр. произвед., т. 2, стр. 211]. В романе И.Эренбурга "Хулио Хуренито" картина Бёклина в подчеркнутом контрасте с духом времени украшает комнату телеграфистки Маруси в революционной Москве [гл. 26]. У Маяковского "Остров" фигурирует среди примет ненавистного поэту обывательского быта [Про это, стихи 1060-91]. Упоминание о нем в ДС, вне сомнения, принадлежит к той же развенчивающей традиции.

3. *Обнаженная часть картины была так отделана мухами, что совершенно сливалась с рамой. Что творилось в этой части острова мертвых — узнать было уже невозможно.*

3c. Ср. у Чехова: "[на стене висела] гравюра с надписью 'Равнодушие человеков'. К чему человеки были равнодушны — понять было невозможно, так как гравюра сильно потускнела от времени и была щедро засижена мухами" [Степь, гл. 3].

4. *В спальне на кровати сидела сама хозяйка и....раскладывала карты. Перед нею сидела вдова Грицацуева в пушистой шали.*

3b. Дама из "бывших", вынужденная зарабатывать на жизнь гаданьем, и вдова-нэпманша, ищущая жениха при посредстве знахарей и гадалок, — фигуры, по-видимому, уже приобретавшие некоторую стереотипность в литературе 20-х гг. Мы встречаем их по отдельности: первую — в пьесе А.Афиногенова "Страх" (1930; адмиральская дочь Амалия Карловна), вторую — в рассказе А.Н.Толстого "Сожитель" (1926; вдова приглашает старуху с зельями и заговорами, сначала чтобы залучить жениха — молодого парня, а затем чтобы оторвать его от советского коллектива). Совмещение этих двух штампов в одной сцене отвечает антологическому характеру романов Ильфа и Петрова, где типичные элементы и мотивы как дореволюционной, так и советской культуры представлены в сгущенном виде.

5. *— Вас надо гадать на даму треф.*

— Вдова возразила:

— Я всегда была червонная дама.

3c. Параллель, а возможно и источник — в "Ревизоре" Гоголя: "Анна Андреевна:....Я и гадаю про себя всегда на трефовую даму. Марья Антоновна: Ах, маминька, вы больше червонная дама. Анна Андреевна: Пустяки, совершенные пустяки! Я никогда не была червонная дама ....Эдакое вдруг вообразится! червонная дама! Бог знает, что такое!" [д. 3, явл. 3].

6. *Вдову ждали большие и мелкие неприятности, а на сердце у нее лежал трефовый король, с которым дружила бубновая дама.*

3. Параллели: "Агафья Тихоновна: Опять, тетушка, дорога! интересуется какой-то бубновый король, слезы, любовное письмо; с левой стороны трефовый изъявляет большое участие, но какая-то злодейка мешает" [Гоголь, Женитьба, д. 1, явл. 12]. "Любит тебя, вишь, девонька, бубновый шатин, а ему винновая дама на пути досаду строит..." [Л.Леонов, Бубновый валет (1923)].

00064757

7. *— Вот спасибо вам, мадамочка, — сказала вдова, — уж я теперь знаю, кто трефовый король.*

3с. Еще одно общее место сцен карточного гаданья. Ср.: "А кто этот преблагополучный трефовый король, который возмог пронзить сердце кёровой дамы?" [Фонвизин, Бригадир, д. 1, явл. 2]. "Арина Пантелеймоновна: А кто бы, ты думала, был трефовый король? Агафья Тихоновна: Не знаю. Арина Пантелеймоновна. А я знаю, кто" [Женитьба, д. 1, явл. 12].

8. *Там она повозилась с обедом, гревшимся на керосинке "Грец".*

1. В.Катаев, вспоминая Одессу начала века, описывает бедные еврейские кварталы на Малой Арнаутской улице, их "резкие кухонные запахи, смешанные с чадом множества керосинок 'Грец' с их слюдяными окошечками, светящимися во тьме квартир, как сцены маленьких театров, где разыгрывалась феерия волнистых язычков коптящего пламени — пожар какого-то города" [Разбит. жизнь, или Волшебн. рог Оберона, стр. 447].

9. *Она была старухой, была грязновата, смотрела на всех подозрительно и любила сладкое.*

3с. Литературность фразы очевидна; ср. ту же модель у М.Кузмина: "Она не была незнакомкой, звалась Сесиль Гарнье, писалась актрисой, приехала из Рима и, очевидно, как и все,....искала здоровья в этом маленьком чистом городке...." [Соперник, в кн. Проза, т. 4, стр. 247].

10. *....слушательница хореографических курсов имени Леонардо да Винчи.*

1/3а. Огромное количество разного рода курсов — общеобразовательных, политико-просветительных, художественных, медицинских, по разным отраслям труда, индустриально-технических, кройки и шитья и проч. — одна из отличительных черт Москвы в 1927. "На этих курсах обучают всем мыслимым предметам, от пошива шляп до иностранных языков. Подозреваю, что многие из них довольно бесполезны", — замечает иностранный наблюдатель [Вся Москва 1928; Wicksteed, Life Under the Soviets, p. 175; см. также примечание 5 к ДС 16]. В новеллах Ильфа и Петрова о городе Колоколамске упоминаются "военизированные курсы декламации и пения" [Чу 02.1929].

11. *У них четыре мотора "Всеобщей Электрической Компании" остались.*

1. "Всеобщая Электрическая Компания" — американская фирма "Дженерал Электрик", как ее называли в России до революции.

12. *Он вывел во двор....мотоцикл, составленный из кусочков автомобилей, огнетушителей, велосипедов и пишущих машинок.*

4. Эта деятельность Полесова, возможно, имеет прототипом деталь из молодости Ильфа, о которой сообщает А.Эрлих: "У Ильфа [в общежитии "Гудка"] была маленькая комнатка, в которой он жил не один. Некий энтузиаст механик жил по соседству и, скупая на Сухаревском рынке всевозможный металлический лом, с великим громом строил у себя в комнате мотоциклетку" [Начало пути, в кн. Воспоминания об Ильфе и Петрове, стр. 129].

13. *Дворовые дети уже играли чугунными завитушками и копьями ворот дома N° 5.*

3c. Растаскивание, разрозниванне различных вещей — типичная сюжетная роль детей: ср. "Девяносто третий год" Гюго (дети разрывают на странички старинный фолиант), "Палату N° 6" Чехова (мальчики разграбляют книги Ивана Дмитрича), "Елку и свадьбу" Достоевского и "Елку" Зощенко (дети расхищают и портят елочные игрушки) и т. п. Ср. пушку, приводимую в негодность детьми, в "Капитанской дочке" [гл. 6].

14.*"Скажите,что здесь за учреждение раньше было в этом здании?" Я говорю, что раньше была здесь женская гимназия, а потом жилотдел.*

3b. См. примечание 2 к ДС 9.

15. — *Ах, ничего я не знаю,* — *сказала гадалка,* — *ничего я не знаю. И в необыкновенном волнении....ушла к себе.*

3c. Слова Елены Станиславовны имеют литературный оттенок: ср."— Не называйте его дурным, — сказала Наташа.— Но я ничего, ничего не знаю" [Толстой, Война и мир, II.5.22]. "Ах, я ничего не знаю" [Чехов, Попрыгунья, гл. 4].

16. — *Харю разворочу!* — *неистовствовал дворник.* — *Образованный!*

1/3. Ненависть дворника к "образованному" имеет давние традиции. Дворник — фигура, олицетворяющая консервативное и охранительное начало в народе, исконный враг интеллигента. До революции дворник был официальным агентом полиции, в чьи обязанности входило следить за подозрительными, инакомыслящими и иными нежелательными элементами среди жильцов. В советское время ни для кого не была секретом связь дворника с ГПУ и милицией. Недаром несколькими строчками ниже дворник дома N° 5 плачет, припав к плечу милиционера. Французская журналистка рассказывает о своем визите к молодому московскому преподавателю, живущему в коммунальной квартире: "За стеной живет товарищ дворник (un camarade balayeur),

который любит водку и недолюбливает интеллигентов. — Когда он пьян, — говорит Борис, — он принимается барабанить в деревянную перегородку и при этом ревет, как осел. Прошлой ночью, например, он взъярился на мои книги, 'Я их все сожгу, и тебя вместе с ними, писака ты проклятый, — орал он, — я тебя выкурю из твоей щели, как крысу" [Marion, Deux Russies, p. 121; Viollis, Seule en Russie, p. 59].

В литературе дворник неоднократно предстает как преследователь человека с тонкой душой, "поэта": *За деньгами дворник к поэту пришел*....[А.Ф.Иванов-Классик, Бедный поэт, в кн. Поэты-демократы, стр. 448]; "Два разъяренных дворника волокут под руки пьяного Поэта" [Блок, Незнакомка, 2-е видение]. Отметим презрительное, хотя и беззлобное отношение дворника Маркела к интеллигенту Живаго [Пастернак, Доктор Живаго, XV.6] и центральную роль отставного дворника Пряхина в наказании Лоханкина [ЗТ 13].

3с. Поведение дворника имеет параллель в "Дэвиде Копперфильде", где сходным образом буянит кредитор м-ра Микобера: "Некий чумазый мужчина, кажется, сапожник, появлялся в коридоре в семь часов утра и кричал с нижней ступеньки лестницы, взывая к м-ру Микоберу: — А ну-ка, сходите вниз! Вы еще дома, я знаю! Вы когда-нибудь заплатите? Нечего прятаться! Что, струсили?....Не получая ответа на свой призыв, он распалялся все больше и, наконец, орал: 'Мошенники! Грабители!'; когда и такие выражения оставались без отклика, он переходил улицу и орал оттуда, задрав голову и обращаясь к окнам третьего этажа" [гл. 11]. Подобная сцена есть и в "Приключениях Гекльберри Финна" [гл. 21], где пьяница и буян Боггс кричит под окнами полковника Шерберна: "Выходи, Шерберн! Выходи и встреться с человеком, которого ты надул! Я пришел по твою душу и я до тебя доберусь!"

ГЛАВА 11

Алфавит "Зеркало жизни"

1. *Конрад Карлович Михельсон...., кажется, друг детей.*

1. Друг детей — член общества помощи беспризорным [см. примечание 6 к ДС 24].

3с. Перемена имени как знак разрыва с прошлым и начала новой жизни имеет архетипический характер (Эдмон Дантес, превращающийся в графа Монте-Кристо и т. п.). В этой функции "Михельсон" стоит в одном ряду с перекрашиванием и бритьем головы. См. нашу статью "О горячих точках литературного сюжета" [в кн. Жолковский, Щеглов, Мир автора и структура текста, стр. 147].

2. *А доисторические животные в матрацах не водятся?*

1. Клопы — известный бич советских гостиниц, особенно провинциальных, в 20-е гг. Английский мемуарист, описывая пребывание во владимирской гостинице "Прогресс" в 1929, пишет: "Мне дали место в комнате с семью койками, которые я обследовал одну за другой и обнаружил, что все они густо населены клопами" [Farson, Seeing Red, p. 31]. О том же свидетельствуют советские писатели: "Едва прикрыли [гостиничный диван] простыней, как тут же бойко пополз по простыне проголодавшийся клоп, за ним другой, третий..." [Сергеев-Ценский, Конец света]. "Портье говорит: —....Сейчас выберу номер, какой получше, и где поменьше клопов" [Зощенко, История с переодеванием].

3с. В то же время гостиница с клопами есть литературное общее место, восходящее еще к Гоголю: "Скверная комната, и клопы такие, каких я нигде не видывал: как собаки кусают" [Ревизор, д. 2, явл. 8].

Непосредственную параллель к диалогу Бендера с коридорным находим в "Игроках": "Комната в городском трактире....Ихарев входит в сопровождении трактирного слуги Алексея....Алексей: Пожалуйте-с, пожалуйте! Вот-с покойчик! уж самый покойный, и шуму нет вовсе. Ихарев: Шума нет, да чай конского войска вдоволь, скакунов? Алексей: То-есть изволите говорить насчет блох? уж будьте покойны. Если блоха, или клоп укусит, уж это наша ответственность: уж с тем стоим" [явл. 1]. Сходство, между прочим, в том, что и в ДС и в пьесе Гоголя вопрос задается клиентом в иносказательной форме ('клопы = животные'). Та же метафора у Шолом-Алейхема: "Устроившись на ночлег в отеле 'Туркалия', я всю ночь напролет сражался с дикими зверями" [Нов. Касриловка, Собр. соч., т. 4, стр. 522]. Мотив этот перешел и в советскую литературу [см. примеры в п. 1].

3. *Варфоломей Коробейников, бывший чиновник канцелярии градоначальства, ныне работник конторского труда.*

1. Градоначальник — высокопоставленное должностное лицо в дореволюционной России, по рангу соответствующее губернатору. Некоторые города с прилегающей территорией были выделены из состава губерний и представляли собой особые административные единицы, управлявшиеся градоначальниками. Речь шла о городах, преимущественно портовых, которые считались особо важными и ввиду этого требующими особых мер попечения и надзора, — таких как Петербург, Одесса, Севастополь, Керчь, Николаев. Юрисдикция градоначальника касалась лишь строго определенных сфер городской жизни; в других отношениях (например, в судебных и земских делах) город мог входить в обычное административное деление и подчиняться губернским властям. "Предметом ведомства градоначальника служит заведывание всей полицейской частью в градоначальстве, надзор на правах губернатора за деятельностью городского самоуправления, председательствование в особых по городским делам присутствиях, попечение о распространении торговли, купеческого мореплавания и судостроения, выдача паспортов на выезд за границу, надзор за исправным содержанием карантинов, распоряжения по экзекуции и ссылке осужденных преступников..." и т. д. [Большая Энциклопедия, т. 7, стр. 408]. Градоначальник назначался императором по представлению министра внутренних дел. При нем имелись чиновники для особых поручений и канцелярия — та, в которой служил Коробейников и куда вызывали журналиста Принца Датского (см. неизданную главу "Прошлое регистратора загса").

2. "Бывший X, ныне У" — формула, перешедшая в советский обиход из дореволюционного языка и наполнившаяся в 20-е гг. но-

вым смыслом. Примеры: "бывший смотритель Ямбургской тюрьмы, а ныне помощник начальника петербургской тюрьмы, некий Немчинов" [Ст 27.1912, раздел "Волчьи ягоды"]; "Осип, бывший швейцар, а ныне гражданин Малафеев" [Е.Замятин, Мамай (1920)]; "бывший мещанин, а ныне товарищ Дрыкин"[Гусев-Оренбургский, Эрэсэфэсэр, в кн. Горящ. тьма]; "Яковлев Полиен Николаевич, бывший сельский учитель, а ныне работник 'Советского пахаря' [так представляется интеллигентный старичок в 1924: Панова, Работа в газете, в кн. Заметки литератора, стр. 166]; "Здесь упокоен бывший раб божий, а теперь свободный божий гражданин Никита Зощенков, 49 лет" [из надписей на Касимовском кладбище: ТД 06.1927, раздел "Веселый архив"]. Всем памятен "бывший князь, а ныне трудящийся Востока, гражданин Гигиенишвили" [ЗТ 13].

4. *Остапу пришлось пересечь весь город. Коробейников жил на Гусище — окраине Старгорода.*

3с. Окраина, по-видимому, является типичным местопребыванием городского архивариуса. Его профессия связана архетипическими нитями с царством мертвых и его стражами, каковые в сказочно-мифологическом мире часто занимают окраинное и пограничное положение. В повести Гофмана "Золотой горшок" архивариус Линдгорст, он же саламандр и оборотень, "живет уединенно в своем отдаленном старом доме" [вигилия 2]. В одном из рассказов Бунина выведен старик-архивариус земской управы, в котором вполне явственны черты хтоничности и связи с миром мертвых: он весь свой век провел в подземелье, "гробовыми печатями" припечатывая жизнь, спускающуюся к нему в "смертную архивную сень", отчужден от жителей города и враждебен им. Этот архивариус также живет "очень далеко, не в городе, а за городом, в голубой хатке среди оврагов предместья" [Архивн. дело]. О могильных функциях архивариуса ср. в повести А.Новикова "Причины происхождения туманностей": "Архив — бумажное кладбище, архивариус же....— вурдалак, питающийся мертвечиной" [стр. 45]. Визит Бендера к Коробейникову и отъем ордеров архетипически соответствует тем эпизодам фольклора и эпоса, где герой отправляется в царство мертвых или нечистой силы и либо отнимает, либо обманом достает у его обитателей нужный объект (волшебный предмет, секрет, заповедное слово и т. п.).

5. *Он крутнул звонок с выпуклыми буквами "прошу крутить".*

1. Металлический литой диск с ручкой посередине и словами ПРОШУ КРУТИТЬ по окружности — известный тип дореволюционного дверного звонка. З.Паперный вспоминает: "Мое детство приходится на двадцатые годы, на время появления романа 'Двенадцать стульев'. На двери нашей квартиры был прикреплен звонок.

Когда я подрос, я разобрал слово над звонком: 'крутить'. Подрос еще больше — заметил, что над звонком еще одно слово: 'прошу'. Так по мере роста я осваивал надпись вокруг звонка. А потом я прочитал в романе: придя к архивариусу, Остап 'крутнул звонок с выпуклыми буквами *прошу крутить*'. Я узнал звонок своего детства" [Паперный, Благородн. лицо — смех, стр. 8]. Звонок мог также иметь вид кнопки, вокруг которой значилось "прошу звонить" [см. Чириков, Созрел, в кн. Повести и рассказы, стр. 25].

3с. Этот звонок — еще одна деталь, напоминающая нам о доме гофмановского архивариуса Линдгорста: у того на двери висит молоток, прикрепленный к бронзовой маске. Впрочем, дверные приспособления типа звонка или молотка вообще довольно часто упоминаются в литературе, служа как бы символом дома и его обитателя. Они часто имеют вид лица или звериной морды. В повести Диккенса "Рождественская песнь" и у Гофмана дверная колотушка оживает, превращаясь в человеческое лицо. В диккенсовских "Очерках Боза" есть рассуждение о том, что каждый дверной молоток имеет свою физиономию, безошибочно отражающую характер владельца [Наш приход, гл. 7]. Ручка звонка — это как бы "нос" дома: в романе "Наш общий друг" один из персонажей "сердито дергал дом за нос, пока в дверном проеме не появился человеческий нос" [II.5][1].

6. *Остап увидел перед собою маленького старичка-чистюлю с необыкновенно гибкой спиной....Спина старика долго извивалась....Старик задрожал и вытянул вперед хилую свою лапку....*

3с. Ср. сходное описание внешности и манер архивариуса у Бунина: "Этот потешный *старичок*....был очень *мал ростом, круто гнул* свою худую *спинку*...." и далее: "в дугу согнув свою худую спину....", "старался разогнуться и получше уставить свои качающиеся *ножки"* и т. п. [Архивн. дело].

7. *Это почему ж так много? Овес нынче дорог?*

2. Остап намекает на обычай извозчика торговаться с клиентом, ссылаясь на дороговизну овса [см. примечание 42 к ЗТ 8].

8. *Вся мебель! У кого когда взято, кому когда выдано.*

1. Сразу после революции, реквизированная у дворянства и буржуазии мебель в массовом порядке распределялась по советским учреждениям, обстановка которых в результате оказалась весьма пестрой и разностильной [см. примечание 17 к ЗТ 1].

9. *— Ну, — сказал Остап, — вам памятник нужно нерукотворный воздвигнуть.*

3с. Реминисценция из Пушкина: "Я памятник себе воздвиг нерукотворный".

10. *Чучело медвежье с блюдом — во второй район милиции.*

1. Чучело медведя с металлическим или деревянным блюдом — типичное украшение 90-х и 900-х гг., которое можно было встретить в богатом доме, обычно у входа на парадную лестницу [Бабель, Гюи де Мопассан; Бунин, Антигона], в магазине: "Над колониальными товарами высилось чучело сибирского медведя с Ирбитской ярмарки" [Крымов, Сидорово ученье, стр. 267] и даже в шикарном доме терпимости, как его описывает А.И.Куприн: "В передней — чучело медведя, держащее в протянутых лапах деревянное блюдо для визитных карточек" [Яма, 1.1]. В советское время этот реликт старого быта вызывал насмешки: "[На кинофабрике] нас встречает нелепый медведь, чья вытянутая лапа служит пепельницей. И медведь, и неуклюжая мебель говорят о плохом вкусе бывшего владельца, о вкусе купца первой гильдии" [С.Гехт, Путь в Дамаск, Ог 08.07.28]. "Крокодил", критикуя граждан, не желающих снижать цены [см. примечание 3 к ДС 23], публикует карикатуру, где медведь выступает как заведомо неходовой товар: на блюдце надпись "Цена снижена", посетители кооператива говорят: "Ну, нам медведя пока не надо" [Продукт перв. необходимости, Кр 16.1927].

11. *....согласно циркулярного письма Наркомпроса....*

2. "Раньше 'согласно' плюс форма родительного падежа характеризовала канцелярскую речь невысокого ранга канцелярских чинов (напр., военных писарей)" [Селищев, Язык рев. эпохи, стр. 61-62]. В 20-е гг. эта форма получила распространение, внедрившись в язык из речи советских работников. Употребляется у Ильфа и Петрова не раз: "согласно кондиций" [ЗТ 15], "согласно законов гостеприимства" [ЗТ 28].

12. *Помню, игрывал я в гостиной на ковре хоросан, глядя на гобелен "Пастушка"... Хорошее было время, золотое детство!*

3с. Перекличка (или случайное сходство?) с "Петербургом" А.Белого: "Да, вот тут он *играл*, тут подолгу он *сиживал* — на этом вот кресле....и все так же, как прежде, висела копия с *картины* Давида..."[гл. 5, "У столика"].

13. *Своими руками отдал ореховый гостиный гарнитур!.. Одному гобелену "Пастушка" цены нет! Ручная работа!...*

3с. Комизм этой торговли ордерами — в том, что и продавцы, и покупатели забывают о призрачности торгуемой мебели, о том, что она, собственно говоря, существует только на бумаге, что речь идет о "тенях" гарнитуров и гобеленов. Здесь Ильф и Петров, как обычно, находят способ приблизить специфически советский мотив — распределение реквизированной мебели по ордерам — к мотивам

классической литературы, в данном случае гоголевским. Для этого они конструируют особого персонажа, придумавшего себе оригинальный бизнес — торговлю информацией о местонахождении реквизированной мебели. Психологически понятно, что для Коробейникова ордера эти имеют всю притягательность и реальность подлинных предметов, и он говорит о них с тем же жаром, с каким Собакевич расхваливает достоинства умерших крестьян и мастеровых: "Другой мошенник продаст вам дрянь, а не души; а у меня что ядреный орех, все на отбор....Вот, например, каретник Михеев! ведь больше никаких экипажей не делал, как только рессорные....Милушкин, кирпичник! мог поставить печь в каком угодно доме" и т. д. [Мертв. души, гл. 5].

Впрочем, случай Коробейникова несколько особый; его отношение к ордерам, помимо психологической мотивировки, может иметь и архетипическую, связанную с его статусом архивариуса. Как было сказано [см. выше примечание 4], архивариус — как бы служитель загробного мира; если это так, то понятно, что "тени" мебели для него более непосредственная реальность, чем сама мебель. В этом отношении Коробейников стоит в том же ряду, что и гробовщик Безенчук с его иерархией смертей; гробовщик — персонаж, чей мир представляет собой как бы негатив по отношению к нормальному миру: мертвые для него "живут", на них переносится ряд атрибутов живых людей (ср. замечание пушкинского гробовщика о том, что "мертвый без гроба не живет" и т. п.)

1. Зооморфный характер звонка (у Диккенса упоминаются звонки в виде львиной или обезьяньей морды [Очерки Боза, "Наш приход", гл. 7 и "Рассказы", гл. 1]) заставляет вспомнить об избушке бабы-яги, в которой "особенно часто имеют животный вид двери" [В.Я.Пропп, Историч. корни волшебн. сказки, стр. 50]. Образ бабы-яги связан с "тем светом" и пограничной зоной между царствами живых и мертвых, т.е. с теми же идеями, что и фигура архивариуса.

ГЛАВА 12

Знойная женщина — мечта поэта

1. *Знойная женщина — мечта поэта.*

2. Штамп "мечта поэта", по-видимому, восходит к известному романсу "Нищая (из Беранже)", слова которого написаны Д.Т.Ленским (1805-60), а музыка — А.А.Алябьевым. Романс входил в репертуар таких популярных эстрадных певцов, как Варя Панина, а позднее — Вадим Козин:

Сказать ли вам, старушка эта
Как двадцать лет тому жила!
Она была мечтой поэта,
И слава ей венок плела....

[Русск. романс, стр. 519, 606]. В 1916 году вышел на экран фильм "Нищая" ("Подайте, Христа ради, ей") со звездами И.Мозжухиным и Н.Лисенко в главных ролях. Слова романса о "мечте поэта" превратились здесь в целую сюжетную линию. Видимо, отсюда же и название стихотворения Маяковского "Мечта поэта" [Полн. собр. соч., т. 7].

2. *Где там служить! Прихожане по городам разбежались, сокровища ищут.*

3с. Некоторый параллелизм — в реплике отца Варлаама у Пушкина: "Плохо, сыне, плохо! ныне христиане стали скупы, деньгу любят, деньгу прячут....Все пустилися в торги, в мытарства; думают о мирском богатстве, не о спасении души" [Борис Годунов, сцена в корчме].

3. *Мне угодно продать вам старые брюки....Есть еще от жилетки рукава....*

2. Первое — из языка старьевщиков: ср. стихи Дм.Ценэора: *И басит ему снизу татарин: / Барин, старые брюки продай* [Весенн. утро в доме N° 37, в кн. Русск. стихотворн. сатира 1908-1917, стр. 280]. Второе — видимо, одесское выражение. К.Паустовский пишет о "древнем законе барахолки" в Одессе, согласно которому "если хочешь что кушать, то сумей загнать на Толчке рукава от жилетки" [Время больших ожиданий, стр. 8].

4. *Почем опиум для народа?*

2. "Религия — опиум для народа" — афоризм Маркса [Критика гегелевск. философии права], подхваченный Лениным [Социализм и религия], один из главных лозунгов антирелигиозной пропаганды в СССР.

5. *— И враг бежит, бежит, бежит! — пропел Остап.*

2. Из военно-патриотической песни предреволюционных лет: *Ах громче музыка, играй победу! / Мы победили и враг бежит, бежит, бежит! / Так за Царя, за Родину, за веру / Мы грянем громкое ура, ура, ура!* Эти слова, цитируемые Остапом, служили припевом, основной же текст песни состоял из строф пушкинского "Вещего Олега": *Как ныне сбирается вещий Олег / Отмстить неразумным хозарам,* и т. д. Помимо этого припева, в пушкинский текст вставлялись шутливые реплики; напр., на вопрос "Что сбудется в жизни со мною?" кудесник отвечал "Не могу знать, ваше сиятельство" [см. Булгаков, Белая гвардия, пьеса, стр. 42, 111]. Этот отредактированный "Вещий Олег" был одним из ударных номеров театра Никиты Балиева "Летучая мышь", о чем ген. В.Н.фон Дрейер рассказывает:"На занавесе изображалась группа солдат, а в вырезанные дыры просовывались головы певцов. И хор пел: 'Как ныне сбирается вещий Олег....', и затем: 'Из темного леса навстречу ему / Идет вдохновенный кудесник'. — Здорово, кудесник, — раздавалось за кулисами. — Здравия желаем, Ваше Превосходительство,— отвечал хор и продолжал: 'И громче, музыка, играй победу' и т. д." [На закате империи, стр. 197].

В послереволюционные годы третью строку припева часто изменяли в соответствии с текущим моментом, напр. *Так за Корнилова, за Родину, за веру....*[Гуль, Конь рыжий, стр. 113]. Была и советская версия всей песни: *Как ныне мы властно рабочей рукой / Правим российской землею....* с припевом, завершающимся словами:*Так за Совет народных комиссаров....* и т. д. [Комсомольск. песенник, стр. 28; Булгаков, Дни Турбиных, финал].

Припев *Так громче музыка....* иногда исполнялся с другими песнями патриотического содержания, напр. "Было дело под Полтавой" [Горький, Жизнь Клима Самгина, ч. 4].

3b. Ильф и Петров не первые в советской юмористике цитируют эту песню в тривиальном бытовом контексте. В фельетоне Б.Левина "Ужасно партийный" герой поет: "Ура! Мы победили, и враг бежал, бежал, бежал!", когда ему благодаря выезду одного из жильцов достается комната в коммунальной квартире [Сатирич. чтец-декламатор, стр. 85].

6. *Батистовые портянки будем носить, крем Марго кушать.*

1. Крем под таким названием упоминается в воспоминаниях Сергея Герасимова как элемент "сладкой жизни" в Одессе: "Спуститься в ресторан, где уже играли Саксонский и Митник, где подавали вкуснейшие киевские котлеты, отличнейший крем 'Марго' и яблоки в тесте...." [Воспоминания о Юрии Олеше, стр. 101].

3c. По-видимому, навеяно Блоком: *Гетры серые носила, / Шоколад Миньон жрала....*[Двенадцать, гл. 5; отмечено в кн. Zehrer, "Dvenadcat' stul'ev".... , S. 209].

7. *Будем работать по-марксистски. Предоставим небо птицам, а сами обратимся к стульям.*

2/3. "Предоставим небо птицам, а сами обратимся к земле" — часто цитировавшаяся фраза А.Бебеля [см., напр., обложку См 19.1927]. Бебель, в свою очередь, перифразировал Г.Гейне: *Пусть ангелы да воробьи Владеют небом дружно* [Германия, гл. 1, пер. В.Левика]. Мы встречаем эту цитату в "Петербурге" Андрея Белого [гл. 3, "На митинг"], а также в юношеской прозе И.Ильфа: "По-прежнему предоставляя небо птицам, я все еще обращен к земле" [С.Бондарин, Милые, давние годы, в кн. Воспоминания об Ильфе и Петрове, стр. 65].

8. *Рассказ о гусаре-схимнике.*

4. У графа Алексея Буланова было немало реальных прототипов — военных, становившихся подвижниками и монахами. Получил широкую известность старец Оптиной пустыни иеромонах Варсонофий (ум. 1912) — бывший казачий полковник П.И.Плеханков; в Валаамском монастыре еще в 20-е гг. жили иеромонах о. Андрей, "красавец, бывший лейб-гвардии гусарского полка" и схиархимандрит Вячеслав, бывший кавалергард [Концевич, Оптина пустынь и ее время, стр. 322; Оболенский, Мои воспоминания и размышления, стр. 106]. Были и другие истории такого рода.

Непосредственным образцом для Буланова послужил А.К.Булатович (1870-1919), исследователь и путешественник, автор трудов об Абиссинии [см. БСЭ, 3-е изд., т. 4]. На эту зависимость впервые указал

М.Гельцер в 1960: "В 1903 г. русский журнал 'Разведчик' опубликовал следующее: 'Блестящий ротмистр Б., известный путешественник по Абиссинии, близкий к негусу Менелику, инструктор абиссинских войск, отважный охотник на львов и слонов, спортсмен, удалился от мира... Молодому человеку представлялась широкая арена деятельности, но он предпочел подать в отставку и удалился в Задне-Никифоровский монастырь, за Невской заставой... Теперь Б. можно видеть в грубой рясе послушника, исполняющего монастырские работы. Никто бы не узнал в скромном аскете-послушнике бывшего гусара и героя. Б. готовится к постригу в монашество'. ....Кто же был ротмистр Б.? Среди русских путешественников и исследователей Абиссинии в конце прошлого века известен поручик Александр Ксаверьевич Булатович. Он состоял в русском санитарном отряде и совершал поездки по стране вместе с абиссинскими войсками. Булатович описал два своих путешествия по Абиссинии, которые служат до сих пор источниками по истории и этнографии Абиссинии конца XIX века. Во время одного из походов Булатович взял на воспитание осиротевшего мальчика и назвал его Васькой. В книге А.К.Булатовича "С войсками Менелика II" опубликована фотография этого ребенка.

....За свои географические труды А.К.Булатович был удостоен малой серебряной медали Русского географического общества. Ему не удалось закончить своих исследований. Последняя рукопись с отчетом путешествия осталась неопубликованной. Возвратившись из Абиссинии, он вскоре вынужден был отправиться в Китай. По возвращении же из Китая А.К.Булатович, как отмечено в протоколах заседания Русского географического общества за 1905 г., 'ушел, как известно, в монахи'" [Гельцер, Гусар-монах, стр. 31][1].

3с. Ближайшим литературным источником "Рассказа о гусаре-схимнике" следует, очевидно, считать толстовского "Отца Сергия". "Домыслы о том, что стало бы с отцом Сергием, если бы тот дожил в своих религиозно-аскетических самоистязаниях до наших дней" А.Эрлих слышал от Ильфа и Петрова незадолго до начала их совместной работы над романом. "Некогда эту историю Петров импровизировал лишь в кругу нескольких своих товарищей по 'Гудку'" [Эрлих, Нас учила жизнь, стр. 93]. Ряд текстуальных и мотивных параллелей между рассказом о графе Алексее Буланове и повестью Толстого указывается ниже [многие из них впервые отмечены в кн. Zehrer, "Dvenadcat' stul'ev"...., S. 211].

Легко заметить, однако, что "Отец Сергий" использован авторами ДС не как данное произведение Толстого, а лишь как определенный тип сюжета — в той мере, в какой он сходен с другими рассказами о

блестящих бонвиванах, о святых отшельниках и о превращении первых во вторых. Вся специфически толстовская тематика "Отца Сергия", и в первую очередь проблема плотского греха, занимающая в этой повести центральное место, Ильфом и Петровым игнорируется. Нельзя, следовательно, сказать, что рассказ о графе Алексее Буланове специфически нацелен на Толстого; Толстой здесь лишь повод, подобно тому как Н.Ф.Щербина послужил поводом для "античных" пародий Козьмы Пруткова.

Рассказы о поразительных превращениях великих грешников (вариант: светских львов, блестящих офицеров) в отшельников и святых имеет давнюю традицию; это один из самых распространенных агиографических мотивов (напр., св. Мартин отвергает воинскую службу ради служения Богу). В беллетристике нового времени можно указать на такие примеры, как истории Горного Отшельника [Филдинг, Том Джонс, VIII.11-14]., рассказы о дон Жуане, ушедшем в монастырь [Мериме, Души чистилища], о разбойнике Кудеяре, удалившемся в пустыню замаливать грехи [Некрасов, Кому на Руси жить хорошо, "О двух великих грешниках"], о св. Антонии и Юлиане-Странноприимце [Флобер]; этим, конечно, не исчерпываются произведения, разрабатывающие эту популярную тему. Среди русских примеров следует назвать старца Зосиму у Достоевского, который в юности был военным и служил на Кавказе обер-офицером [Бр. Карамазовы] и, конечно, кн. Степана Касатского, alias отца Сергия [Толстой, Отец Сергий], после которого весь комплекс мотивов с превращением светского человека в монаха уже осознается как штамп. Ср. рассказ М.Кузмина "Секрет о. Гервасия": "Будь Успенский монастырь ближе к губернскому городу, ...дамы не замедлили бы создать вокруг сравнительно молодого игумена романтическую легенду....Конечно, сейчас же оказалось бы, что он был лихим гусаром, графом, имел массу связей, дуэль с сановным лицом, что ему грозила опасность ссылки и т. п. И, наверное, не одна из губернских львиц захотела бы повторить историю ‘Отца Сергия’" [Кузмин, Проза, т. 7, стр. 27]. "Бывший кавалергард и князь, мохом поросший седенький попик в черной ряске, архиепископ Сильвестр" в романе Б.Пильняка "Голый год" [гл. 1] обнаруживает стилизаторскую зависимость от классических образцов, равно как и пародийный "генерал-майор Комаровский Эшаппар де Бионкур, командир лейб-гвардии уланского Его Величества полка" из "Театрального романа" М.Булгакова [гл. 9], чье послушничество в Независимом Театре явным образом перекликается с религиозной самоотдачей пустынников и монахов (объектом сатиры, очевидно, является подвижническая атмосфера МХТ, культивировавшийся в нем идеал почти религиозного служения искусству).

Обычная развязка подобного сюжета, представленная и в рассказе Бендера о гусаре-схимнике, — это та или иная неудача отшельничества и религиозного служения: святость в конце концов не выдерживает испытания, герой изменяет аскезе и иногда вынужден бывает вернуться к людям, причем часто уже не в прежней блестящей роли, а как рядовой, незаметный человек. В некоторых версиях он поддается провокации и совершает убийство (дон Жуан у Мериме, Кудеяр-разбойник), в других уступает плотскому соблазну (отец Сергий). У Достоевского неудача святости открывается после смерти старца, чье тело, вопреки ожиданиям, оказывается тленным; функция 'возвращения в мир' передается здесь другому лицу — Алеше Карамазову. В рассказе Кузмина "'Пример ближним'" [Проза, т. 7] отшельник Геннадий, совращенный дьяволом, гибнет оттого, что, подобно толстовскому герою, начинает думать больше о своем престиже и достоинстве, чем о душе и о ближних. У Ильфа и Петрова как искушение, так и возвращение к людям приобретают издевательски-сниженную форму (клопы, ассенизационный обоз). Подобно другой вставной новелле— о Вечном жиде [ЗТ 27], — карьера гусара-схимника демонстрирует крушение старых архетипов в условиях революционной эпохи, упразднившей все священное и вечное.

Такова общая сюжетная схема, положенная в основу "Рассказа о гусаре-схимнике". Если же говорить об отдельных моментах и деталях сюжета, а также об использованных в рассказе повествовательных и стилистических штампах, то круг параллелей оказывается гораздо более широким, далеко выходя за пределы историй о грешниках-святых. При этом полезны сопоставления не только с классикой (Пушкин, Тургенев, Достоевский...), но и с массовой литературой, в которой многие классические мотивы подверглись вульгаризации и превратились в расхожие клише. Ведь именно массовая культура начала XX в., насыщенная стершимися реминисценциями из классики, служит главным объектом пародии у Ильфа и Петрова.

Не претендуя на полноту, укажем некоторые литературные параллели к отдельным мотивам и деталям "Гусара-схимника". Обратим внимание на то, что типологически этот рассказ распадается на две части, которым соответствуют два взаимонезависимых круга мотивов и штампов. В первой части идет речь о блестящем кавалерийском офицере, и в поисках релевантных сопоставлений естественно обращаться к таким жанрам, как повесть из великосветской и военной жизни, мемуары, биография и т. п. Вторая часть, посвященная отшельнической жизни Буланова-Евпла, ориентирована на литературу житийного типа. Разумеется, мы вправе привлекать и такие произведения, где названные

жанры представлены лишь в виде отдельных вкраплений, — в частности, романы, для которых такие вкрапления естественны ввиду жанровой и стилистической пестроты, "всеядности" романной формы.

Блестящий гусар, граф Алексей Буланов....был действительно героем аристократического Петербурга. Имя великолепного кавалериста и кутилы не сходило с уст чопорных обитателей дворцов на Английской набережной. — "Народ бегал за нею, чтобы увидеть la Vénus moscovite" [Пушкин, Пик. дама, гл. 1]. "Его носили на руках" [о П.П.Кирсанове: Тургенев, Отцы и дети, гл. 7]. "У всех на устах имя смелого партизана. Его лаконичные донесения, в стиле Суворова и Скобелева, производят сенсацию. Царь шлет ему благодарственные телеграммы. Чин генерала и два белых креста украшают шею и грудь" [о ген. Ренненкампфе; Галич, Легк. кавалерия, стр. 100].

За графом Булановым катилась слава участника многих тайных дуэлей, имевших роковой исход, явных романов с наикрасивейшими, неприступнейшими дамами света.... — "Рассказывали....о раздавленных рысаками людях, о зверском поступке с одною дамой хорошего общества, с которою он был в связи, а потом оскорбил ее публично.... Прибавляли сверх того, что он какой-то бретер....Было получено роковое известие, что принц Гарри имел почти разом две дуэли, ...убил одного из своих противников наповал, а другого искалечил" [Достоевский, Бесы, I.2.1]. "О великом князе в обществе петербургском ходили целые басни. Ходили рассказы и сплетни о миллионных долгах и казенных субсидиях. О настоящей панаме с постройкою офицерского экономического общества и храме Воскресения на Крови, где великий князь состоял председателем комитета. О парижских скандалах, об игре в Монте-Карло и в английском клубе. О бесчисленных увлечениях и похождениях веселого свойства...." [о вел. князе Владимире Александровиче: Галич, Императорск. фазаны, стр. 84]. Множество "Великосветских дуэлей" описывается в одноименном очерке того же автора [Легк. кавалерия, стр. 86 сл.]. Всем памятен бреттер и гроза мужей Долохов в "Войне и мире".

....сумасшедших выходок против уважаемых в обществе особ и прочувствованных кутежей, неизбежно кончавшихся избиением штафирок. — В "Бесах" Ставрогин хватает и ведет за нос помещика Гаганова,"человека пожилого и даже заслуженного", нанося этим "оскорбление всему нашему обществу", а затем кусает за ухо губернатора. После этого он впадает в сильнейшую белую горячку; в обществе говорят, что он "точно как бы с ума сошел", "способен на всякий сумасшедший поступок" и т. п. [I.2.2-3]. Текстуальные сходства позволяют предположить в "Бесах" не только типологическую параллель к

данному месту ДС, но и его источник. Тот же мотив оскорбления почтенных людей встречаем в "Смерти Вазир-Мухтара" Ю.Тынянова, когда Грибоедов (в то время "молодой и дерзкий") хлопает по лысине сановника в театре [гл. 2]. Параллели к ***избиениям штафирок*** — в "Мертвых душах", где Ноздрева привлекают к суду "по случаю нанесения помещику Максимову личной обиды розгами в пьяном виде" [гл. 4], в "Братьях Карамазовых", где Митя таскает за бороду штабс-капитана Снегирева [II.4.6-7]; в "Двух гусарах" Толстого, где граф Турбин избивает шулера Лухнова [гл. 7]. Тот же Турбин "Матнева из окошка за ноги спустил" [гл. 1]. Немало эпизодов подобного рода содержит биография классического бреттера и авантюриста корнета Савина, которому случалось бить хлыстом редакторов газет и выкрашивать в желтую краску евреев-кредиторов [Гиляровский, Корнет Савин, Соч. в 4 томах, т. 2; Savine and Benson, Pull Devil — Pull Baker, p. 38-40]. В мемуарах ген. В.Н.фон Дрейера рассказывается о том, как гусарский поручик Старицкий в пьяном виде отрезал ножницами бороду подполковнику-интенданту, что вызвало скандал и дуэль; о том, как "отставной гусар Фронцкевич, пьяница с попорченным носом, бросился рубить шашкой непонравившегося ему 'штафирку'" и о других аналогичных эпизодах из военной жизни начала века [На закате империи, стр. 64-65, 72].

Граф был красив, молод, богат, счастлив в любви, счастлив в картах и в наследовании имущества. — Ср. в "Анне Карениной": "Вронский....один из самых лучших образцов золоченой молодежи петербургской....Страшно богат, красив, большие связи, флигель-адъютант и вместе с тем — очень милый, добрый малый" [I.11]. "Он с детства отличался замечательною красотой...., славился смелостию и ловкостию....Блестящая карьера ожидала его" [Тургенев, Отцы и дети, гл. 7].

Он помогал абиссинскому негусу Менелику в его войне с итальянцами. Ср. период романтических странствий в биографии Ставрогина: "Наш принц путешествовал три года с лишком...., изъездил всю Европу, был даже в Египте и заезжал в Иерусалим; потом примазался где-то к какой-то ученой экспедиции в Исландию и действительно побывал в Исландии" [I.2.4]. Корнет Савин рассказывал писателю Ю.Галичу "о жизни своей у абиссинского негуса Менелика, объявившего его владетельным князем своего царства и обручившего с полудюжиной чернокожих принцесс" [Галич, Императорск. фазаны, стр. 174]. Как мы знаем, прототип графа Буланова поручик Булатович также путешествовал по Абиссинии и помогал Менелику [см. выше, п. 4]. Поэт и офицер Н.С.Гумилев совершил три поездки в Африку, провел около двух лет в Абиссинии и был представлен ко двору;

Менелик неоднократно упоминается в его стихах и прозе ["Шатер", "Мик", "Умер ли Менелик?", "Записка об Абиссинии" и др., см. Гумилев, Собр. соч. в 4 томах, т. 2, 4]. Отбытие на чужую, экзотическую войну — одна из офицерских доблестей, модных в конце XIX — начале XX в.; мемуарист сообщает, напр., о кавалерийском подполковнике Максимове, "блестящем стрелке, всаживавшем пулю в туз на расстоянии 25 шагов", который участвовал в англо-бурской войне на стороне буров [Галич, Великосветск. дуэли, в кн. Легк. кавалерия, стр. 90]. Уже упоминавшийся Савин участвовал или приписывал себе участие в испано-американской войне [Savine and Benson, Pull Devil — Pull Baker, p. 8].

Разгромив войска итальянского короля, граф вернулся в Петербург....Петербург встретил героя цветами и шампанским. — Ср. Пушкина: "Между тем война со славою была окончена. Полки наши возвращались из-за границы. Народ бежал им навстречу" [Метель].

О нем продолжали говорить с удвоенным восхищением.... — Ср. Пушкина: "Толки начались с новою силою" [Арап Петра Великого, гл. 1].

Женщины травились из-за него, мужчины завидовали. — Различная реакция мужской и женской части общества на героя — общее место великосветского жанра, ср. Пушкина: "Мужчины встретили его с какой-то шутливой приветливостью, дамы с заметным недоброжелательством" [Гости съезжались на дачу...]; "Чувствительные дамы ахали от ужаса; мужчины бились об заклад, кого родит графиня: белого ли или черного ребенка" [Арап Петра Великого, гл. 1]. Зависть мужчин — другое общее место, ср. "Женщины от него с ума сходили, мужчины называли его фатом и втайне завидовали ему" [Тургенев, Отцы и дети, гл. 7]. "Наши франты смотрели на него с завистью и совершенно пред ним стушевывались" [Бесы, I.2.1]. По поводу самоубийств ср.: "Ришелье за нею волочился, и бабушка уверяет, что он чуть было не застрелился от ее жестокости" [Пушкин, Пик.дама]; "пошли толки...., что в нее безумно влюблен гимназист Шеншин, что он покушался на самоубийство" [Бунин, Легк. дыхание].

И внезапно все кончилось. — Подобная формула резкого изменения или перехода характерна для повествования эпохи романтизма: "Но вдруг все изменилось" [Г.Гейне, Идеи. Книга Le Grand, гл. 6]; она встречается у Пушкина: "Нечаянный случай все расстроил и переменил" [Дубровский, гл. 1]; "Нечаянный случай всех нас изумил" [Выстрел] и др. Близко к нашей цитате следующее место из "Отцов и детей": "На двадцать восьмом году жизни он уже был капитаном; блестящая карьера ожидала его. Вдруг все изменилось" [гл. 7].

Граф Алексей Буланов изчез....Исчезновение графа наделало много шуму. — "Он получал повышение за повышением и уже занял важный пост в посольстве, и вдруг исчез из М... при необъяснимых обстоятельствах" [Гофман, Серапионовы братья, вступление]. *Пишет брат, / Что всюду о моем побеге говорят, / ....Что басней города я стал, к стыду друзей....*[А.Апухтин, Год в монастыре]. "Событие [уход Касатского в монастырь] казалось необыкновенным и необъяснимым...." [Отец Сергий, гл. 1]. "*Много шума наделал* поединок между конногвардейцем гр. Мантейфелем и князем Юсуповым" [Галич, Легк. кавалерия, стр. 90].

Сыщики сбились с ног. Но все было тщетно. Следы графа не находились. — "Все поиски были тщетными" [Серапионовы братья].

Из Аверкиевой пустыни пришло письмо, все объяснившее. — "И наконец-то все объяснилось!....Все разом объяснилось" [Бесы, I.2.3].

Блестящий граф, герой аристократического Петербурга, Валтасар XIX века, принял схиму. — Ср. аналогичную структуру фразы — риторический перечень светских доблестей героя, оттеняющий неожиданность его аскезы, — в статье из журнала "Разведчик": "Блестящий ротмистр Б., известный путешественник по Абиссинии, близкий к негусу Менелику, инструктор абиссинских войск, отважный охотник на львов и слонов, спортсмен, удалился от мира" [см. выше, п. 4]. Такая же риторика в "Отце Сергии": "Красавец, князь, командир лейб-эскадрона кирасирского полка, которому все предсказывали и флигель-адъютантство и блестящую карьеру...., уехал в монастырь, с намерением поступить в него монахом" [гл. 1].

Передавали ужасающие подробности....Поднялся вихрь предположений....Рождались новые слухи....Говорили, что....Передавали, что.... — Подобная фразеология обильно представлена в "Бесах": "Доходили разные слухи" [I.1.5]. "Прибавляли сверх того....Узнали наконец посторонними путями....Доискались, что...." [I.2.1]. "Так, по крайней мере, передавали....Размазывали с наслаждением...." [I.2.2]. "Передавали тоже...." [I.2.4]. Эти выражения вообще характерны для рассказов о загадочных героях и поразительных происшествиях: "С именем [ген. Ренненкампфа] связывалось множество невероятных слухов. Передавали про коллекцию золотых божков, вывезенных им из Китая....Про мильонные контрибуции, про крайнюю неразборчивость в средствах...." [Галич, Желт. опасность, в кн. Легк. кавалерия, стр. 102]. "Слухи.... поползли разом и вдруг....Передавалось на ухо и с оглядкою, что двое солдат угрожали жизни императора...." [Тынянов, Малолетный Витушишников, гл. 28].

Говорили, что графу было видение умершей матери. — Видение, дающее толчок к перемене жизни, — частый элемент рассказов данного типа. В легендах о святых герой слышит голоса: "Арсений был придворным....и однажды он услышал голос, говорящий ему: 'Беги людей, и ты будешь спасен'. Тогда он сделался монахом" [Voragine, Saint Arsène, Abbé, — La Légende dorée, vol. II, p. 405]. Видение собственных похорон является герою "Душ чистилища" Мериме, заставляя его уйти от мира; призрак умершего компаньона приходит к Скруджу в диккенсовской "Рождественской песни". "Это ему сон накануне приснился, чтоб он в монахи пошел, вот он отчего", — комментируют обращение Зосимы его товарищи по полку [Бр. Карамазовы, II.6.2 "в"].

У подъезда княгини Белорусско-Балтийской стояли вереницы карет. — Ср. "Множество карет, дрожек и колясок стояло перед подъездом дома, в котором производилась аукционная продажа...." [Гоголь, Портрет, ч. 2]. "Кареты,....влекомые четверками, неслись к рассвещенному подъезду" [Бестужев-Марлинский, Испытание, гл. 3]. "С 11 часа вечера кареты одна за одной стали подъезжать к ярко освещенному подъезду" [Лермонтов, Кн. Лиговская, гл. 9]. "Весь город посетил Варвару Петровну" (по поводу болезни ее сына) [Бесы, I.2.3].

Ждали графа назад. — Ср "Ждали графа" [Пушкин, Арап Петра Великого, гл. 1].

Говорили, что это временное помешательство. — Ср. слухи о сумасшествии Ставрогина [Бесы, I.2.2].

Мало-помалу о нем забыли. — "Наш принц путешествовал три года с лишком, так что в городе почти о нем позабыли" [Бесы, I.2.4].

Княгиня Балтийская познакомилась с итальянским певцом. — Ср. "Графиня? она, разумеется, сначала была очень огорчена твоим отъездом; потом, разумеется, мало-помалу утешилась и взяла себе нового любовника; знаешь кого? длинного маркиза R." [Арап Петра Великого, гл. 3]. "За это время он узнал....о выходе замуж Мэри" [Отец Сергий, гл. 3].

В обители граф Алексей Буланов, принявший имя Евпла, изнурял себя великими подвигами. Он действительно носил вериги, но ему показалось, что этого недостаточно для познания жизни. Тогда он изобрел для себя особую монашескую форму: клобук с отвесным козырьком, закрывающим лицо, и рясу, связывающую движения. — Подробности аскетического самоистязания типичны для житий и легенд; ср., напр., в византийских жизнеописаниях святых и монахов-отшельников: "Антоний....стал предаваться жизни аскета, оставаясь наедине с самим собою и изнуряя себя терпением....Работал не покладая рук...." "Носят они на себе вериги, ноша эта столь тяжела, что Кира,

будучи телом послабее, сгибается до земли и не может выпрямиться. Верхнее платье их длинно, поэтому сзади оно волочится по земле...., а спереди спускается до самого пояса, полностью покрывая лицо, шею, грудь и руки" [Афанасий Александрийский, Жизнь Антония; Феодорит Киррский, Повесть о людях, преданных Богу; в кн. Памятники византийск. литературы IV-IX в., стр. 41, 130]. Параллели из новой литературы: "Он носил власяницу из конского волоса под своей грубой шерстяной одеждой....Не было такого послушания или эпитимьи, которых бы он не находил слишком легкими, и нередко настоятель монастыря бывал вынужден приказывать ему умерить умерщвление плоти" [Мериме, Души чистилища]. "Он сам увеличивал для себя, сколько было возможно, строгость монастырской жизни. Наконец уже и она становилась ему недостаточною и не довольно строгою....Таким образом долго, в продолжение нескольких лет, изнурял он свое тело..." [Гоголь, Портрет, ч. 2]. "Он сшил себе рубаху с железными колючками" [Флобер, Легенда о св. Юлиане].

С благословения игумена он стал носить эту форму. — Формулировка "с благословения..." типична для житий отшельников; ср. Гоголя: "Он удалился с благословения настоятеля в пустынь" [Портрет]. "Испросив благословения от своего старца, он стал удаляться в лес.... Получив благословение у нового строителя Саровской обители иеромонаха Исайи, он окончательно удалился в 'пустыньку' и поселился в ней" [Ильин, Преподобн. Серафим Саровский, стр. 26, 31].

Но и этого показалось ему мало. Обуянный гордыней, он удалился в лесную землянку и стал жить в дубовом гробу. — Жизнь в гробу типична для монахов и отшельников первых веков христианства [см. их биографии в кн. Памятники византийск. литературы IV-IX в., стр. 122, 128]. Известно, что Серафим Саровский спал в дубовом гробу-колоде, который стоял в его келье [Ильин, Преподобн. Серафим Саровский, стр. 57-58]. Естественно, что это перешло в литературу. "Узкий ящик, короче его роста, служил ему постелью" [Души чистилища]. ....*И показал мне гроб, в котором тридцать лет / Спит как мертвец он, саваном одет* [Апухтин, Год в монастыре]. Степан Касатский, оставив монастырь, уезжает в пустынь, поселяется в горной келье, где похоронен затворник Илларион. Религиозное чувство переплетается в нем с "чувством гордости и желанием первенства", и затворничество предпринято для того, "чтобы смирить гордыню" [Отец Сергий, гл. 2, 3]. Герой поэмы Апухтина тоже одержим *духом своеволья / И гордости, подобно сатане* [Год в монастыре]. Отметим, наконец, параллель из Гоголя: "Он удалился....в пустынь" [Портрет, см. выше].

Подвиг схимника Евпла наполнил удивлением обитель. — Ср. "Там, строгостью жизни, неусыпным соблюдением всех монастырских правил, он изумил всю братью" [Портрет]. "Добродетели отрока Смарагда наполняли благоуханием монастырь" [А. Франс, Св. Евфросиния].

Он ел только сухари, запас которых ему возобновляли раз в три месяца. — Пост, как и вериги, — непременный элемент византийских житий: "Пропитание принимал он только от единственного друга: состояло оно из одного хлебца, коим он питался два дня...." [Памятники византийск. литературы IV-IX в., стр. 128]. У Гоголя: "Питался он одними кореньями" [Портрет].

Так прошло двадцать лет. Евпл считал свою жизнь мудрой, правильной и единственно верной. Жить ему стало необыкновенно легко, и мысли его были хрустальными....Однажды он с удивлением заметил.... — Последовательность типа: (а) "Прошло столько-то лет"; (б) устойчивое состояние, в которое пришел герой в течение этих лет; (в) неожиданное событие ("Однажды...") — иногда с пропуском какого-нибудь из трех звеньев — характерна для жизнеописаний, притом не обязательно монашеских. Ср.: "Так прошло много лет. Щетинин дожил до той неприятной эпохи, где человек замечает, что он начинает стареть....Однажды (это было летом) на маленькой даче....был шумный холостой обед" [В.А.Соллогуб, Большой свет, гл. 3]. "Уже несколько лет прошло, как дон Жуан, иначе брат Амброзий, обитал в монастыре, и жизнь его была непрерывным рядом подвигов благочестия и самоунижения....Муки его совести смягчались от чувства удовлетворения, которое давала ему совершившаяся с ним перемена....Однажды после полудня....брат Амброзий работал в саду" [Мериме, Души чистилища]. "Смарагд уже пять лет исполнял обязанности привратника, и вот однажды некий чужестранец постучался в ворота монастыря" [А.Франс, Св. Евфросиния]. "Так прожил Касатский в первом монастыре, куда поступил, семь лет....Все то, чему надо было учиться, все то, чего надо было достигнуть, — он достиг, и больше желать было нечего...." "Это было уже на второй год пребывания его в новом монастыре. И случилось это вот как...." [Отец Сергий, гл. 3]. "Так прошло девять лет в монастыре и тринадцать в уединении. Отец Сергий имел вид старца...." [гл. 6].

На пятый день пришел неизвестный ему старик в лаптях и сказал, что монахов выселили большевики и устроили из обители совхоз.... Схимник не понял старика. — Об отшельнике, не знающем о важнейших событиях во внешнем мире, ср. Филдинга [Том Джонс, VIII.14] и А.К.Толстого [сцена со схимником, Смерть Иоанна Грозного, д. 4].

Старик крестьянин продолжал носить сухари. — Простолюдины, приносящие еду отшельнику, — нередкий мотив в житийной литерату-

ре. "Так долгое время жил Антоний отшельником, только два раза в год принимая хлебы через ограду" [Памятники византийск. литературы IV-IX в., стр. 42]. Провизия, приносимая крестьянами анахорету или столпнику, оставляется у дверей или привязывается к длинной веревке [Voragine, St.Benoît, dans La Légende dorée, vol. I, p. 236; А.Франс, Таис, кн. 3; Лесков, Скоморох Памфалон].

Так прошло еще несколько никем не потревоженных лет. Однажды только дверь землянки растворилась.... — Ср. выше комментарий к абзацу "Так прошло двадцать лет".

Старец лежал в гробу, вытянув руки, и смотрел на пришельцев лучезарным взглядом, — Ср. в "Отце Сергии": "Он поднял на нее глаза, светившиеся тихим радостным светом" [гл. 5]. *Какой-то радостью чудесной, неземною / Светился взор его* [Апухтин, Год в монастыре].

По углам его мрачной постели быстро перебегали вишневые клопы.... — Борьба Евпла с клопами — пародия на рассказы об искушении святых отшельников полчищами бесов в форме отвратительных животных или насекомых, об их борьбе с наваждениями, феями и проч. "Однажды, когда он прятался в могиле, толпа демонов напала на него с такой силой, что приносивший ему пищу должен был вынести его полумертвого на своих плечах" [Voragine, St. Antoine, dans La Légende dorée, vol. I, p. 131]. "Пафнутий заметил в своей келье какое-то странное кишение....и понял, что это мириады крошечных шакалов" [А.Франс, Таис, кн. 3]. Керосин и "Клопин", которые пускает в ход старец Евпл, пародийно соответствуют святой воде: "Святая вода и евангелие от Иоанна обращают фей в бегство" [А.Франс, Амикус и Целестин]. Тройная попытка изгнания клопов имеет очевидные фольклорные истоки.

Тогда он понял, что ошибся....Жить телом на земле, а душой на небесах оказалось невозможным. — Подобная формула — признание отшельником своей ошибки, извлекаемая из ошибки афористическая мораль — встречается в некоторых произведениях о неудачном подвижничестве. Ср. в "Отце Сергии": "Так вот что значил мой сон....Я жил для людей под предлогом бога....Одно доброе дело, одна чашка воды, поданная без мысли о награде, дороже облагодетельствованных мною для людей" [гл. 8]. "Я помышлял о боге, о спасении души, о вечной жизни, словно все это имеет какую-то ценность для того, кто видел Таис...." и т. д. [А.Франс, Таис, кн. 3].

Старец, не оглядываясь, пошел вперед. — "Отец Сергий": "И он пошел....от деревни до деревни, сходясь и расходясь с странниками и странницами и прося Христа ради хлеба и ночлега" [гл. 8].

Сейчас он служит кучером конной базы Московского коммунального хозяйства. — Финал рассказа о гусаре-схимнике близко пере-

00064757

кликается с финалом "Отца Сергия": "В Сибири он поселился на заимке у богатого мужика и теперь живет там. Он работает у хозяина в огороде, и учит детей, и ходит за больными". Как обычно, у Ильфа и Петрова совмещаются два разноплановых элемента, в данном случае мотив из повести Толстого и реальный факт послереволюционной жизни — вынужденное "опрощение" многих бывших аристократов. Ср. сообщение Ю.Галича о блестящем офицере полковнике Ильенко, который был заядлым дуэлянтом, "достойно участвовал в войне, в рядах своего полка заработал георгиевский крест, а в настоящее время, по слухам, проживает в советской России как обыкновенный крестьянин" [Великосветск. дуэли, в кн. Легк. кавалерия, стр. 90]. Ср. также фигуру бывшего камергера, "простого мужика Митрича" в ЗТ 13.

9. *Княгиня Белорусско-Балтийская.*

2. Контаминация дворянской фамилии Белосельская-Белозерская с названием московского вокзала: нынешний Белорусский вокзал в эпоху написания романа назывался Белорусско-Балтийским. Не исключена также ассоциация с известной до революции маркой автомобилей Русско-Балтийского завода — так наз. "Русско-Балтийской каретой"; ср.: "У подъезда княгини *Белорусско-Балтийской* стояли вереницы *карет*".

10. *Теперь я уже должен жениться, как честный человек.*

3с. Клише, нередкое в литературе, в том числе в контексте, сходном с данным местом ДС. Ср. у Толстого: "Если он благородный человек, то он или должен объявить свое намерение, или перестать видеться с тобой"; "Вы сказали мне такие слова...., которые я, comme un homme d'honneur, никому не позволю" [Война и мир, II.5.15, 20]; "Я, как честный человек, не могу..." [Фальшив. купон, гл. 1]; у Чехова: "Любовь налагает известные обязательства....и вы, как честный человек, должны понимать это"; "я, как честный человек, возьму на себя..." и т. д. [От нечего делать].

11. *В центре таких субтропиков уже нет, но на периферии, на местах — ещевстречаются.*

2. "На местах" — газетный неологизм 20-х гг., встречающийся уже у Ленина: "Вся власть на местах должна перейти непосредственно к местным советам" [цит. по Селищеву, Язык рев. эпохи, стр. 143].

1. А.К.Булатович более всего известен своей деятельностью в Афонском монастыре, где он принял постриг и имя иеросхимонаха Антония. На Афоне он основал секту "имябожцев" (упоминаемую в стихах О.Мандельштама: *И поныне на Афоне....*), за что подвергся суду Синода в 1914.

ГЛАВА 13

Дышите глубже: вы взволнованы!

1. *Чтобы скоротать время в заторе, качали старичков и активистов.*

1. Обычай "качать", т. е. подбрасывать и ловить кого-либо в знак дружеского расположения, благодарности или уважения, существовал в русском народе с давних времен. Он упоминается у Некрасова [Мороз, Красный нос, XIX] как имеющий игровое и ритуальное происхождение, в связи с так наз. "отряхиваньем мака". Однако у Гоголя и у того же Некрасова качанье встречается и в его более современной, внеобрядовой функции: крестьяне качают помещика [Кому на Руси жить хорошо, "Последыш", гл. 3]. В.Набоков вспоминает, как "по старинному русскому обычаю, дюжие руки раскачивали и подкидывали [отца] несколько раз" [Другие берега, I.5]. Из народа обычай перешел в "образованную" и, в частности, чиновничью среду: у Гоголя игроки качают Глова; в одном из рассказов Тэффи учителя провинциальной гимназии качают понравившегося оратора [Игроки, явл. 18; Тэффи, С незапамятн. времен, в кн. Человекообразные, стр. 195]. В "Истории моего современника" В.Г.Короленко гимназисты качают учителей [гл. 35, действие в 70-е гг.].

В послереволюционные годы качанье продолжало быть элементом массовой культуры: им чествуют партийных руководителей, передовиков производства, почетных гостей. "После пения 'Интернационала'.... партийцы гурьбой двинулись к новому организатору с намерением качать его" [Семенов, Наталья Тарпова, кн. 1, стр. 197]. "Внезапно пионеры набрасываются на тов. Клемана, чья солидная ком-

плекция их нимало не устрашает, несколько раз подкидывают его в воздух и ловят вытянутыми руками — видимо, это русский обычай чествовать народных героев" [Wullens, Paris, Moscou, Tiflis, p. 69]. Качанье — способ поздравлять с праздником, с успехом: "Рабочие фабрики Москвошвея, после митинга в честь занятия китайскими революционными войсками Шанхая, качают своего товарища по работе — китайца Сан-Чу-Фана" [обложка Ог 03.04.27].

Среди прочего, качанье было обычным способом заполнения времени на праздничных демонстрациях: "*Когда движение останавливалось*, в группах закипала чехарда, друг друга качали, боролись, хохотали" [М.Булгаков, Ноября 7-го дня (Как Москва праздновала) (1923), в кн. Забытое, стр. 41; сходство с ДС выделено нами].

2. ***Понесли чучело английского министра Чемберлена, которого рабочий с анатомической мускулатурой бил картонным молотом по цилиндру. Проехали на автомобиле три комсомольца во фраках и белых перчатках. Они сконфуженно поглядывали на толпу. — Васька! — кричали с тротуара. — Буржуй! Отдай подтяжки!***

1. Площадная карнавальная образность в виде масок, карикатур, гигантских материализованных тропов и аллегорий была непременной частью политических манифестаций и праздничного убранства городов. В путевых заметках французской журналистки описываются ряженые в Москве в Международный юношеский день 1926: "Грузовик полон молодежи. С одного борта — фигуры рабочих в кепках, крестьян в тулупах, солдаты, один матрос. Но что это за маскарад напротив? Два-три 'буржуя' — вроде тех, которых мы только что видели дергающимися на нитках — в заломленных цилиндрах, расхристанных черных костюмах и затертых манишках. Какие страшные пьяные рожи, какие чудовищные отвислые губы! Один размахивает бутылкой шампанского, другой пошатывается, икает, третий совсем не держится на ногах. За ними — монах, царь в пурпуре и в картонной позолоченной короне, поп в коричневой рясе и в тиаре с черным крестом, генерал в треуголке с плюмажем, расфуфыренный, как попугай. Поп благословляет всех мановениями руки; генерал машет мамелюкской саблей; царь потрясает скипетром в одной руке, крестом и орденами — в другой. Резкий диалог, презрительные и угрожающие жесты рабочих и крестьян — и вот уже с попа сваливается тиара, с царя корона, генерал роняет саблю и все они валятся на мертвецки пьяных буржуев, под ноги торжествующему пролетариату. Мохнатый и рогатый дьявол простирает над их трупами свои нетопыриные крылья". Другой иностранный наблюдатель описывает живые картины в антирелигиозном шествии в Ростове: на грузовике восседает кардинал, который одной рукой бла-

гословляет распростертого у его ног рабочего, другой — передает капиталисту пару наручников, предназначенных для этого рабочего, а в награду принимает мешок с золотом. На одном из праздничных октябрьских колесниц в Москве ехал земной шар, закованный в цепи, которые ребенок разбивал молотом.

Особенно популярным — по-видимому, не без магической подоплеки — было нанесение физического ущерба изображениям врагов СССР и издевательство над враждебными символами и эмблемами. В витринах московских магазинов в рождественские дни 1929 были установлены механические фигуры рабочих, спускающих с лестницы богов всех религий. В антипасхальных живых картинах 1930 римского папу ударом сапога прогоняли с престола. Обязательный атрибут всех празднеств — огромные карикатуры на враждебных Советскому Союзу политических деятелей, "картонные Чан Кай-ши и Макдональды, вся сложная бутафория наших демонстраций". Чемберлен, с его характерным моноклем и ястребиным носом, занимал здесь одно из первых мест. На одной из фотографий мы видим над колоннами харьковских демонстрантов его объемно исполненную голову, пронзенную десятками стрел, на которых написано: "Коминтерн", "Пятилетка в четыре года", "Соцсоревнование", "Колхозы", "МТС", "Экономический кризис", "Капиталистическая безработица" и проч.

Пантомима, весьма близкая к изображенной в ДС, хотя и производимая над другим английским министром, засвидетельствована М.Булгаковым в 1923: "Медные трубы играли марши....Керзона несли на штыках, сзади бежал рабочий и бил его лопатой по голове. Голова в скомканном цилиндре металась беспомощно в разные стороны".

Традиция живых картин и овеществленных аллегорий, по-видимому, сохраняет известную связь с дореволюционными народными празднествами и гуляньями, включавшими такие элементы как лубочный театр, "пословицы в лицах" и т. п. Преемственность была тем естественнее, что некоторым из устроителей этих гуляний после Октября поручалась организация советских манифестаций и политкарнавалов.

[Viollis, Seule en Russie, p. 34-35; Douillet, Moscou sans voile, p. 138; Istrati, Vers l'autre flamme, p. 100-102; Piccard, Lettres de Moscou, p. 82, 96; КН 34.1929; Glaeser, Weiskopf, La Russie au travail, p. 90; Булгаков, Бенефис лорда Керзона, в кн. Ранн. неизданн. проза, стр. 87; Алексеев-Яковлев, Русск. народн. гулянья, стр. 124, 164.]

3. *Но от тайги до британских морей / Красная Армия всех сильней.*

2. Популярная революционная песня (1920: автор слов Павел Григорьев [П.Горин], композитор Д.Покрасс): *Белая армия, черный*

барон / Снова готовят нам царский трон. / Но от тайги до британских морей / Красная Армия всех сильней.

4. *Городская управа проект отвергла.*

1. Городская управа — исполнительный орган городской думы; состояла из председателя — городского головы и 2-6 членов.

5. *Известный всему городу фельетонист Принц Датский, писавший теперь под псевдонимом Маховик.*

1/3. Оба псевдонима принадлежат к числу наиболее избитых штампов соответственно дореволюционной и советской журналистики. Фельетонисты и поэты-сатирики рубежа XIX-XX в. любили выбирать в качестве noms de plume звучные иностранные и литературные имена: Дон-Аминадо, Калиостро, Роб-Рой, Чайльд-Гарольд, Аббадона, Дон Валентинио, Дон-Лопец, Фарлаф, Ринальдо Ринальдини, Граф Бенгальский, Человек который смеется, Атта Троль, Уэллер, Калиф на час и т. п. Был довольно обширен репертуар шекспировских псевдонимов, как Дух Банко, Иорик, Ариэль, Просперо, Жак-Меланхолик, Фальстаф, Ткач Основа, Мэтр Пук и т. п. Именами "Гамлет" и "Принц Гамлет" пользовались не менее пяти авторов [см. Масанов, Словарь псевдонимов]. В советское время не меньшее распространение получили псевдонимы с рабочей и производственной тематикой, среди них — названия машин, инструментов и их частей, напр., Зубило (Ю.Олеша), Напильник (Л.Никулин), Товарищ Рашпиль (В.Катаев), и др. Псевдонима "Маховик" нам найти не удалось, однако был киножурнал под таким названием, выпускавшийся одесской студией в 1924-26 [см. Сов. художеств. фильмы, т. 1, стр. 65, 67, 110, 139]. В известном смысле Маховик — то же, что Принц Датский, и иронический подтекст этого переименования состоит в том, что люди мимикрируют, навешивая на себя новые ярлыки, но внутренне при этом не меняются.

Пародийные псевдонимы халтурных литераторов в других произведениях Ильфа и Петрова: Усышкин-Вагранка [Их бин с головы до ног], Форсунка, Винтик [Гибельн. опровержение], Поршень [ЗТ 29].

6. *Третья полоса газеты....стала дарить читателей солнечными и бодрыми заголовками очерков Маховика: "Как строим, как живем", "Гигант скоро заработает", "Скромный строитель" и далее, в том же духе.*

4. По словам И.Кремлева, заголовки, приписываемые здесь Принцу Датскому-Маховику, сочинялись в газете "Гудок" "спецами-халтурщиками, вроде 'М'., прикомандированными к рабкорам-выдвиженцам" [В литературн. строю, стр. 197].

7. Треухов с дрожью разворачивал газету и, чувствуя отвращение к братьям-писателям, читал о своей особе бодрые строки.

3c. Часто цитировавшиеся (в том числе сатириконовцами) слова из стихов Некрасова: *Братья-писатели! в нашей судьбе / Что-то лежит роковое* [В больнице].

8. *"...Подымаюсь по стропилам. Ветер шумит в уши....*
Вспоминаю: 'На берегу пустынных волн стоял он, дум великих полн'.
Подхожу. Ни единого ветерка. Стропила на шелохнутся....
Он жмет мне руку... Позади меня гудят стропила...."

3b. В статье Маховика в вульгаризованном виде отражены некоторые штампы "индустриально-космического" стиля начала 20-х гг., отклик на которые мы находим также в бендеровском "Торжественном комплекте" [см. примечание 3 к ЗТ 28]. Подъем к небу по строительным конструкциям описывается в стихотворениях в прозе А.Гастева: "Я вырос еще... / Поднялся. / Выпираю плечами стропила, верхние балки, крышу.... / Железное эхо покрыло мои слова, вся постройка дрожит нетерпением. / А я поднялся еще выше, я уже наравне с трубами...." [Мы растем из железа]. Упоминания о *стропилах*, равно как и о пении, *гудении* и гуле механических конструкций, очень часты у Гастева: "Мы — приверженцы стального гула....Наши волны дышат сожжением. / Но они же гудят и созданьем.... / Загудим — и начнется" [Ноша]. "Железо — железо!.. Гудят лабиринты" [Ворота]. "Загудят, запоют заунывно по свету, тоскуют в ущельях холодные рельсы" [Рельсы]. "Стропила раздвинулись. / Железная арка поднялась еще выше и стала теснить небо" [Кран]. "Запели блоки.... / — Стропила! / Колонны, рамы, трубы, эллинги" [Мост]. "— На полюсе созданы стропила. Выше гор.... / Сильнее... Сильней по стропилам.... / Гудим враз на весь мир" [Чудеса работы. Все цитаты из Гастева — по кн. Поэзия рабоч. удара].

На берегу пустынных волн.... — из вступления к "Медному всаднику" Пушкина (слова относятся к Петру, замышляющему постройку Петербурга).

9. *Наверху — он, этот невзрачный строитель нашей мощной трамвайной станции....Некрасивое лицо строителя, инженера Треухова, оживляется....Кто может забыть этих кипений рабочей стройки, этой неказистой фигуры нашего строителя?*

2. Синтаксис в последней фразе отчетливо отдает одесской речью. Ср.: "Я прочел всего энциклопедического словаря" [Л.Славин, Интервенция, д. 1, сц. 1].

3b. Бестактные замечания Маховика о невзрачной внешности его героя навеяны, по всей вероятности, Чеховым. В рассказе "Оратор"

один из персонажей произносит надгробную речь, в которой, среди прочего, говорится: "Прокофий Осипыч!....Твое лицо было некрасиво, даже безобразно, ты был угрюм и суров, но все мы знали, что под сею видимой оболочкой бьется честное, дружеское сердце!" Оратор ошибается: умершего звали Кириллом Ивановичем, между тем как мнимо-покойный Прокофий Осипыч стоит среди слушателей. После похорон он выговаривает оратору: "Нехорошо-с, молодой человек!....И никто, вас, сударь, не просил распространяться про мое лицо. Некрасив, безобразен, так тому и быть, но зачем всенародно мою физиономию на вид выставлять? Обидно-с!" Заметим, что и Треухов в конце концов делает выговор журналисту [см. следующее примечание].

10. *Один раз Треухов не выдержал и написал тщательно продуманное язвительное опровержение.*

1. Писатели и журналисты, стремясь в срочном порядке освоить производственную тему, часто попадали в смешное положение из-за отсутствия специальных знаний. Б.Пильняк, напр., опубликовал очерки о бумажном комбинате, вызвавшие критику со стороны инженера М.Воловика [в газете "Читатель и писатель", 14.1928]: "Б.Пильняк", — пишет инженер, — "зашел в 'цех, где печи будут превращать медный колчедан в азотную кислоту и будут возникать иные кислоты'. Но — в печах не медный, а серный колчедан, каковой не превращается ни в какие кислоты, а сжигается и превращается в огарки и сернистый газ. Далее, по Пильняку, 'древесная масса, смешанная с азотной кислотой, придет в котлы, которые называются варочными'. И не древесная масса, а дерево в виде щепы, и смешивается оно не раньше, а в самом котле, и не с азотной кислотой". Критик П.Незнамов, сочувственно цитирующий письмо инженера, отмечает, что главная вина новоиспеченных производственных авторов — нежелание поступиться привычной литературной бутафорией, "стилизация живой действительности под роман" [НЛ 05.1928].

11. *Гаврилин, сам не понимая почему, вдруг заговорил о международном положении.*

1. Доклад о международном положении — обязательный зачин любого рода массовых мероприятий в 20-е гг.: вечеров, концертов, торжественных открытий чего-либо, киносеансов, автопробегов и т. п. Как правило, в докладе рассматривались последние мировые события под углом зрения классовых боев и подчеркивалась необходимость крепить экономическую и оборонную мощь СССР. Последняя тема с особой силой пропагандировалась в 1927, когда страна жила апокалиптическим ожиданием новой войны. Вот образец одного из таких докладов в кратком изложении (апрель 1928): "Товарищ указал, что

наша страна — единственная на земном шаре, где существует союз рабочих и крестьян, единственная, где власть принадлежит рабочим и крестьянам. Мы окружены капиталистическим миром, который стремится задушить нас, завладеть властью и реставрировать капитализм. Пока существует капитализм, сохраняется опасность войны, поэтому мы должны неустанно крепить союз рабочего класса и крестьянства, крепить строительство социализма в нашей стране и главное, крепить единство нашей партии. Чем больше мы построим заводов, чем сильнее мы будем, тем спокойнее мы встретим врага" [из смоленских областных архивов, цит. по Werth, Etre communiste en URSS sous Staline, p.158].

В прессе часто выражалось недовольство засильем подобных докладов, мешающих работе и к тому же часто проводимых на низком уровне. "Только и слышны выкрики докладчиков: либералы, консерваторы, соглашатели, Керзоны, Ллойд-Джорджи. Ну что тут поймет беспартийный рабочий или крестьянин? Тут и партийные-то многие не понимают, в чем дело" [Пр 1924, цит. по кн. Селищев, Язык рев. эпохи, стр. 54].

3b. В литературе 20-х гг. ритуал доклада о международном положении упоминается часто и почти всегда в юмористическом ключе. Обычно подчеркиваются несоответствие доклада целям собрания, невежество и косноязычие докладчика, непонятность доклада, его продолжительность и усыпляющее действие. В одном из фельетонов М.Булгакова фигурирует следующая программа "музыкально-вокального общего собрания": "1. Доклад о международном положении. 2. Вальс из 'Фауста'. 3. Водевиль....5. Отчет о деятельности бывшего месткома" и т. п. [Музыкально-вокальн. катастрофа (1926), в кн. Ранн. несобранн. проза, стр. 127]. В другом фельетоне доклад приводится in extenso: "Докладчик....подъезжал на курьерских к концу международного положения. — Итак, дорогие товарищи, я резюмирую! Интернациональный капитализм в конце концов в общем и целом довел свои страны до полной прострации. У акул мирового капитала одно соображение, как бы изолировать советскую страну и обрушиться на нее с интервенцией! Они использовывают все возможности вплоть до того, что прибегают к дифамации, то есть сочиняют письма, якобы написанные тов. Зиновьевым! Это, товарищи, с точки зрения пролетариата — моральное разложение буржуазии и ее паразитов и камерлакеев из Второго Интернационала. — Оратор выпил полстакана воды и загремел как труба: — Удастся ли им это, товарищи? Совершенно наоборот! Это им не удастся! Капиталистическая вандея, окруженная со всех сторон волнами пока еще аморфного пролетариата, задыхается в собственном соку, и перед капиталистами нет другого исхода, как

признать Советский Союз, аккредитировав при нем своих полномочных послов" [Они хочут свою образованность показать (1926), там же, стр. 70].

Склонность советских ораторов сползать с любой темы на международное положение, как это делает Гаврилин в ДС, живо представлена в фельетоне А.Долева "Помешательство Сюськова":

"....Выходит [председатель завкома] Сюськов и сразу начинает о текущем моменте запузыривать:

— Товарищи, теперь, когда международные хищники мирового капитализма берут за горло трудящихся Китая и других окрестностей, а также угрожают нам германским пактом, я должен...

— К делу!.. — закричали ребята. — Об этом в газете прочитаем. А ты о прозодежде должен. Скоро ли выдадут?

— О прозодежде? — замялся Сюськов. — Что ж, можно и об этом, раз такая ваша рабочая воля. — И начал еще горячей: — Вопрос о прозодежде в наши дни, когда хищники мирового фашизма собираются затеять новую бойню и напасть на наши границы...

.... — Не уклоняйся! Скажи лучше, почему культработа хромает? — спросил громко Сенька Яровой.

— Культработа? — удивился Сюськов. — Хромает? Очень просто. В то время, когда проклятые хищники мирового фашизма строят в Германии пакты и прочие факты, когда среди арабского населения в Марокке нет ликбезов и...

Опять зашумело собрание:

— Довольно по текущему! Даешь о задержке зарплаты!

Откашлялся Сюськов для большей звучности и подхватил:

— Вы правы, товарищи! Вопрос о зарплате особенно важен теперь, когда мировые хищники хищно смотрят на международную ситуацию фашистского режима....

Разъярились тут наши парни. Ванька Шагалов даже матом пустил.

— Перейдешь ты, — говорит, — к заводским делам или нет, статуй испанский? Говори про наш конфликт с дирекцией!

— Хорошо, хорошо, товарищи! — заторопился Сюськов. — Этот мелкий конфликт будет скоро улажен, потому что ссориться нам теперь, когда мировые хищники готовы броситься с международным фашизмом во главе и готовят ситуацию, которая...

Долго говорил парень. До тех пор, пока из месткома не выперли. Теперь его хотят на зимний курорт отправить, чтобы вылечился от международного положения" [Сатирич. чтец-декламатор, стр. 182-183].

У М.Зощенко заводской сторож, взявшись рассказать односельчанам об авиации, также забирается в дебри политики: "— Так вот, это-

го...., сказал Косоносов, — авияция, товарищи крестьяне... Как вы есть народ, конечно, темный, то, этого, про политику скажу... Тут скажем, Германия, а тут Керзон. Тут Россия, а тут... вообще... — Это ты про что, малый? — не поняли мужички. — Про что? — обиделся Косоносов. — Про авиацию я. Развивается этого, авияция. Тут Россия, а тут Китай. — Не задёрживай! — крикнул кто-то сзади" [Агитатор (1923)]. Ефим Зозуля с удовлетворением отмечает реалистический подход некоторых докладчиков к своей задаче: "Сколько вечеринок бывает у нас в разных клубах, в учреждениях — по поводу разных праздников, годовщин, а то и просто так. Чем не интересно? На вечеринке всегда бывает доклад — очень короткий, — докладчики пошли умные, сами понимают, что долго размусоливать нечего. Потом идет концерт" [Интересн. девушка (1927), в кн. Я дома]. Напротив, Ильф и Петров в известном рассказе "Их бин с головы до ног" доводят докладоманию до гротескной крайности, изображая бюрократов из реперткома, насильственно вставляющих доклад в цирковой номер дрессированной собаки: "Шпрехшталмейстер объявляет выход говорящей собаки. Выносят маленький стол, покрытый сукном. Появляется Брунгильда....и читает небольшой, двенадцать страниц на машинке, творческий документ...." [Ильф и Петров, Как создавался Робинзон].

3с. Любопытно отметить, что, подобно многим советским мотивам у Ильфа и Петрова, мотив неуместного доклада имеет дореволюционный, в частности, сатириконовский, субстрат. В рассказе Тэффи председатель городской управы, произнося речь на открытии здания гимназии, ударяется в обзор истории России от языческих времен до наших дней и успевает сказать лишь два слова о гимназии [С незапамятн. времен, в кн. Человекообразные, стр.195].

12. *После Чемберлена, которому Гаврилин уделил полчаса....*

1/2. Остин Чемберлен — британский министр иностранных дел в 1924-29, разорвавший в мае 1927 дипломатические отношения с СССР, герой N° 1 сатирических плакатов, карикатур, статей и докладов. Подобно Керзону, Ч. в массовой мифологии превратился в абстрактную фигуру демона, персонифицирующего враждебное Советской стране капиталистическое окружение. "Вследствие многочисленных речей о международном положении популярным стало имя Чемберлена", — замечает А.М.Селищев и в подтверждение цитирует "Правду" за 1926: "В переносном смысле у нас Чемберленом стали крестить все, имеющее касательство к иностранной жизни. Иные халтурные и бессмысленные докладчики о 'международном положении' набили такую оскомину, от которой и лечиться-то неизвестно чем. Как неизбежная месть за это изобилие, звучит пренебрежительный окрик: — Ну, это Чемберлен. Это

надоело!" А.М.Селищев отмечает появление неологизма — глагола "чемберленить", — приводя диалог из "Правды": "— Зачем заниматься этими Чемберленами? Вот уже третье собрание на неделе и на каждом слышишь одно и то же. — Да, они уже нам головы прочемберленили, а о посевной кампании ни слова" [Язык рев. эпохи, стр. 191].

Из политической сферы имя английского министра мало-помалу переходило в бытовую, превращаясь в ругательный термин, как, напр., в словах железнодорожника, записанных В.Инбер в окт. 1930: "Я одному так и сказал: ты не заведующий, а Чемберлен", или в разговорах комсомольцев в 1925: "— Чего ты орешь, Ванька? — спрашиваю. — Да и вообще ты в последнее время держишь себя форменным Чемберленом" [Инбер, За много лет, стр. 306; Огнев, Исход Никпетожа, стр. 32].

Интересно, что обычай поносить мифологического злодея по имени "Чемберлен" восходит в России еще к началу века. Отец упоминаемого в ДС/ЗТ министра, один из строителей Британской империи, был весьма непопулярной в русском обществе фигурой в связи с англо-бурской войной. Ср.: "Кухарка Акулина читала в 'Листке' про буров и ругательски ругала [Джозефа] Чемберлена" [Дорошевич, История одного борова, в Собр. соч., т. 2, стр. 75]. Кличкой "Чемберлен" уже до революции называли человека хитрого, склонного к интригам и т. п. [см., напр., А.Н.Толстой, Егор Абозов, в Собр. соч. в 10 томах, т. 2, стр. 517].

13. *Стали искать Треухова, но не нашли.*

Зс. Можно усмотреть в этой фразе отголосок автобиографической заметки Пушкина о публичном экзамене в Царскосельском лицее в присутствии Державина, кончающейся словами: "Меня искали, но не нашли..." [Пушкин, Полн. собр. соч., т. XII, стр. 158]. Пушкинская фраза отразилась также в "Мелком бесе" Ф.Сологуба: "Искали гейшу, но уже не нашли" [гл. 30].

14. *Вы, Ипполит Матвеевич, не думайте ничего такого....Вы, Ипполит Матвеевич, ни о чем не волнуйтесь. Все будет совершенно тайно.*

Зс. Поведение Полесова здесь и далее [ДС 19 и 27] в чем-то напоминает фанатическую преданность делу и манеру говорить конспиративными полунамеками, свойственные поручику Эркелю — персонажу "Бесов" Достоевского. Ср.: "Я пойму, Петр Степанович, я все пойму....Разве я не понимаю, что вы делаете только необходимое для общего дела...." [III.7.3]. О других параллелях между "Бесами" и "Союзом меча и орала" см. примечания к следующей главе.

ГЛАВА 14

"Союз меча и орала"

1. *"Союз меча и орала".*

2/3c. Эпизод имеет ряд общих моментов с "Бесами" Достоевского [подробнее см. в примечаниях к отдельным местам]. Выражение "меч и орало" взято из Библии [см. Исайя, 2.4].

2. *Когда женщина стареет, с ней могут произойти многие неприятности...., но голос у нее не изменится* [весь абзац].

3c. Пассаж выдержан в духе отступлений классического романа; ср. хотя бы сравнение чар девушки и зрелой женщины или лица женщины в молодом и пожилом возрасте у Бальзака [Тридцатилетн. женщина, гл. 3, 6].

3. *Голос его любовницы был тот же, что и в девяносто девятом году, перед открытием парижской выставки.*

3b. Параллель — в "Собачьем сердце" М.Булгакова, где один из пациентов проф. Преображенского (имеющий и другие точки сходства с Воробьяниновым [см. примечание 1 к ДС 7]) вспоминает о своих амурных похождениях "в 1899-м году в Париже на рю де ла Пэ" [гл. 2].

4. *Вы, надеюсь, кирилловец?*

1. Кирилловцы — монархисты, считавшие "блюстителем российского престола" вел. кн. Кирилла Владимировича (1876-1938), жившего в 20-е гг. в Париже. Фигура вел. кн. Кирилла была хорошо известна читателю из средств массовой информации, высмеивавших его планы возвращения в Россию; ср., например, фельетон М.Булгакова "Арифметика" (1923) или стихи Демьяна Бедного с рисунками Б.Ефимова "Три

чучела" (1927), где он характеризуется как *картежный плут и пьяница* [Булгаков, Забытое, стр. 36; Из 12.03.27; Бедный, Собр. соч. в 8 томах, т. 6, стр. 60].

5. *Мадам, мы счастливы видеть в вашем лице....*[и далее:]*.... связаться с лучшими людьми города....*

2. Эту риторику Остап черпает из сугубо монархических контекстов. Ср. тронную речь Николая II при открытии 1-й Государственной Думы: "Я приветствую в лице вашем тех лучших людей, которые...." [Ни 18.1906].

6. *Из всех пышных оборотов царского режима вертелось в голове только какое-то "милостиво повелеть соизволил".*

2. Данный оборот был одной из официальных формулировок, применявшихся в царских указах и распоряжениях. Ср.: "Государь Император повелеть мне соизволил обратиться к правительствам государств...." [Барк, Глава из воспоминаний, стр. 20]; "Государь Император повелеть соизволил лишить навсегда кадета Одесского корпуса Уланова Павла права поступать в какое-либо учебное заведение Российской Империи" [Каверин, Освещенн. окна, стр. 67]; "Государь Император высочайше повелеть соизволил перевести армию и флот на военное положение" [Солженицын, Август четырнадцатого, гл. 7].

7. *— Наших в городе много? — спросил Остап напрямик.*

3с. Перекличка с "Бесами" [II.7 "У наших"].

8. *Вам придется побыть часок гигантом мысли и особой, приближенной к императору....Вы должны молчать. Иногда, для важности, надувайте щеки.*

3с. Ср. наставления Верховенского Ставрогину в "Бесах": "Вы — член-учредитель из-за границы, которому известны важнейшие тайны, — вот ваша роль....Сочините-ка вашу физиономию, Ставрогин; я всегда сочиняю, когда к ним вхожу. Побольше мрачности, и только, больше ничего не надо; очень нехитрая вещь" [II.6.7]. Некоторые инструкции, однако, противоположны: Верховенский просит Ставрогина говорить, тогда как Бендер предписывает Воробьянинову молчать.

9. *Вы в каком полку служили?*

2. Традиционный вопрос военного к военному. Ср. уже в "Капитанской дочке": "Вы в каком полку изволили служить?" [гл. 3]. В очерке "В гостях у короля" (1927) М.Кольцов описывает свою встречу с русским генералом-эмигрантом в Белграде, который, принимая советского журналиста за своего, спрашивает: "А вы в каком [полку] служили? [18 городов, стр. 43].

10. *Впрочем, вы можете уйти, но у нас, предупреждаю, длинные руки!*

3с. Ср. в "Бесах" угрозы Верховенского членам кружка: "Не уйдете и от другого меча. А другой меч повострее правительственного" [III.6.1].

11. *Со всех концов нашей обширной страны взывают о помощи.*

2. Остап пользуется казенно-патриотическим дореволюционным штампом. Ср.: "Со всех концов родной земли доходят до Меня обращения, свидетельствующие о горячем стремлении русских людей приложить свои силы...." [из высочайшего рескрипта И.Л.Горемыкину, Летопись войны 1914-15 гг., 27.06.15]; "По всей земле Русской, от подножия Престола до хижины бедняка, не смолкает трепет тревоги народной" [из обращения новгородских дворян к царю в 1916, в кн. Козаков, Крушение империи, т. 2, стр. 258]; "Вы, съехавшиеся со всех концов необъятной моей родины...." [обращение к студентам — Советы новичкам, Ст 37.1913 ("студенческий" номер)].

12. *Одни из вас служат и едят хлеб с маслом, другие занимаются отхожим промыслом и едят бутерброды с икрой. И те и другие спят в своих постелях и укрываются теплыми одеялами. Одни лишь маленькие дети, беспризорные дети, находятся без призора.*

1. Отхожий промысел — массовый отход "избыточного" сельского населения (обычно бедноты) в поисках работы по найму в более капитализированные сельские районы или в город [БСЭ, 1-е изд.].

2. Риторика, применяемая здесь Бендером (сравнение разных категорий людей), напоминает речи одесских персонажей Бабеля. Ср.: "Есть люди, умеющие пить водку, и есть люди, не умеющие пить водку, но все же пьющие ее. И вот первые получают удовольствие,....а вторые страдают...." [Как это делалось в Одессе].

13. *Эти цветы улицы, или, как выражаются пролетарии умственного труда, цветы на асфальте, заслуживают лучшей участи....Поможем детям. Будем помнить, что дети — цветы жизни.*

2. Метафора "дети — цветы" была достаточно изношенной уже до революции; ср., напр., у Горького: "Дети — живые цветы земли" [Бывш. люди], Л.Андреева [Цветок под ногою], Тэффи: "— Дети — это цветы человечества! — восторженно воскликнул поэт" [Трагедия счастья, в кн. И стало так]. "Цветы улицы", "цветы на асфальте" — советский вариант этого клише, применяемый к беспризорным.

3b. В пьесе Б.Ромашова "Конец Криворыльска" (1926) прибывший из-за границы со шпионскими целями майор Маркус применяет сходные приемы конспирации: "Майор Маркус прибыл от благотворительной организации и с деньгами в иностранной валюте на церковные

нужды" [д. 1, сц. 2, явл. 2]. Далее между ним и "лучшими людьми города" происходят разговоры примерно того же типа, что и в ДС: "Маркус: Я предлагаю деньги на благотворительные цели. Мне нужны кое-какие сведения. Не позднее послезавтра. Вы давно служите? Ярыгин: Третий год. Я — бывший жандарм, майор. Маркус: Очень хорошо. Наша организация вполне легальна. Мы собираем информацию для научных трудов" [д. 2, сц. 8, явл. 2].

14. *Для гусара-одиночки с мотором этого на первый раз достаточно.*

2. Переиначенное "кустарь-одиночка с мотором" (из официальной классификации кустарей). Выражение "кустарь-одиночка" не раз комически обыгрывается в литературе 20-х гг. (ср., напр., ее настойчивое повторение в "Бурной жизни Лазика Ройтшванеца" И.Эренбурга (1927)).

15. *....Ну, тогда валяй на улицу Плеханова. Знаешь?....*

— А раньше как эта улица называлась? — спросил извозчик.

— Не знаю.

— Куда же ехать? И я не знаю....

— Тоже, извозчик! Плеханова не знаешь!

1. Переименование улиц, промышленных предприятий, ресторанов, кинотеатров и целых городов было обычным способом увековечивать память о революционных событиях и чтить имена заслуженных людей. Это поветрие достигло особенной силы в 20-е гг., коснувшись даже таких центральных для русской истории и культуры топонимов, как Петербург (Ленинград) и Невский проспект (проспект 25-го октября). В менее крупных центрах переименование обычно носило сплошной характер, лишая город его историко-культурной индивидуальности и затрудняя поиск нужных мест. "Старинные многовековые названия новгородских улиц, знакомые мне с детства: Легощая, Разважская, Коржевская, Чудинская, Прусская и другие были упразднены, и вместо этих имен....звучали в Новгороде имена Лассаля, Либкнехта, Бебеля, Розы Люксембург и других врагов старого мира. Моя Прусская улица стала улицей Желябова" [Добужинский, Воспоминания, стр. 61].

Поскольку ориентироваться в сплошь переименованных улицах было практически невозможно, развилась своего рода двойная бухгалтерия: за немногими исключениями (касавшимися имен царя и членов царской фамилии), старые названия употреблялись параллельно с новыми. "Могу сказать, что Николаевская это, кажется, единственная улица [в Киеве], которую 'неудобно' называть в трамвае. Все остальное можно говорить по-старому. Кондуктор по обязанности выкрикивает новые названия: 'Улица Воровского', 'Бульвар Тараса Шевченки', 'Красноармейская', а публика говорит Крещатик, Бибиковский бульвар,

Большая Васильковская. Вот еще нельзя говорить Царская площадь. А надо говорить: 'Площадь Третьего Интернационала'" [Шульгин, Три столицы, стр. 189].

Позднее многие из прежних названий были восстановлены — но не из уважения к старине: единообразные названия с трудом запоминались и создавали путаницу, а кроме того впадали в немилость многие из деятелей, чьи имена были присвоены улицам и городам. Наиболее массовый случай такого рода — "десталинизация" сотен топонимов после так наз. разоблачения культа личности в 50-х гг.

3с/4. Аналогичный разговор между седоком и извозчиком находим в записках В.В.Шульгина (место действия — Киев): "Я взял простого извозчика, бросив ему уверенно и небрежно:

— На улицу Коминтерна!

Но старичок обернул на меня свою седую бороду времен потопления Перуна:

— Коминтерна? А вот уж я не знаю... Это где же будет?

— Как, где? Да Безаковская!..

— Ах, Безаковская, вы бы так и сказали.

И мы поехали тихо, мирно. Когда приехали, он открыл мне полость, как полагается, и сказал:

— Так это Коминтерна. Вот теперь буду знать!

Я был очень горд. Не даром меня большевики печатают. Я и извозчиков им обучаю. Подождите, скоро доберусь и до народных комиссаров" [Три столицы, стр. 175].

Ср, примечания 1 к ДС 7 и 3 к ДС 9, где выявляются другие параллели между книгой Шульгина и романом Ильфа и Петрова.

16. *Чертог вдовы Грицацуевой сиял.*

3с. Цитата из стихотворения Пушкина, обычно включаемого в "Египетские ночи": *Чертог сиял. Гремели хором / Певцы при звуке флейт и лир. / Царица голосом и взором / Свой пышный оживляла пир....* (1828). Другой отрывок из него см. в ДС 26. Слова о сияющем чертоге были подхвачены эпигонами: *Сияют пышные чертоги* [Д.Ратгауз, Пир Петрония]. Они часто цитировались в быту; ср. в описании гусарской вечеринки: "'Чертог сияет', суетятся денщики" [фон Дрейер, На закате империи, стр. 143].

17. *Тут было все: арбузные груди....*

3. Заведомый штамп, ср.: "Пришла Евфимия, груди у нее выдавались, как два арбуза" [Горький, Н.А.Бугров]; "Подходит баба с арбузами вместо грудей" [И.Эренбург, Испорченн. фильм, в кн. 6 повестей о легк. концах, стр. 150]. "Груди, напоминающие перезрелые тыквы" [Ю.Слезкин, Козел в огороде (1927), гл. 6].

18. *Вдовица спит и видит сон. Жаль было будить....Пришлось оставить любимой записку....*

3с. Архетипическим фоном данного эпизода является мотив 'женщины, покидаемой героем во имя долга', представленный, напр., в "Энеиде" (Эней и Дидона). Странствующий герой готов связать свою судьбу со встреченной женщиной, но затем вспоминает о своей миссии и вновь пускается в путь. Другие античные сюжеты на этот мотив: Тесей и Ариадна, Одиссей и Калипсо, аргонавты и женщины Лемноса [Аполлоний, Аргонавтика, песнь 1]. Примеры из руской литературы: Пушкин, "Арап Петра Великого" (Ибрагим и графиня D.); Блок, "Соловьиный сад"; А.Платонов, "Глиняный дом в уездном саду", "Фро"; В.Каверин, "Скандалист" (профессор Ложкин и жена). В большинстве эпизодов данного типа герой покидает женщину ночью или на рассвете, когда она спит, что символизирует, с одной стороны, различие призваний женщины и мужчины (ей — постель, дом, любовь, ему — дорога, бой, труды), с другой — пробуждение героя от духовного сна и, — поскольку дело происходит на расвете, — начало нового цикла его жизни. Другой эпизод в ДС/ЗТ, основаный на этом архетипе, — роман Бендера с Зосей Синицкой, прерываемый его отъездом на Турксиб [ЗТ 24].

"Вдовица спит и видит сон" — поэтизм, как по метрическому звучанию (ямб) так и благодаря ассоциациям с Блоком: *Донна Анна спит, скрестив на сердце руки, / Донна Анна видит сны...* [Шаги Командора]. Ср. также у Чехова: "Ваш муж сладко спит... видит сны..." [Аптекарша].

19. *"На заре ты ее не буди".*

3с. Цитата из стихотворения А.А.Фета : *На заре ты ее не буди, / На заре она сладко так спит; / Утро дышит у ней на груди, / Ярко пышет на ямках ланит* (1842). Стихотворение уже в 40-е гг. стало популярной песней, включалось в песенники, входило в репертуар цыганских хоров. Наиболее известная из музыкальных версий — романс А.Е.Варламова.

20. *Выезжаю с докладом в Новохоперск.*

1. Уездный городок Воронежской губернии, Новохоперск упоминается в современной ДС фельетонистике как воплощение провинциального захолустья [см., напр., А.Зорич, Лицом к Новохоперску, ТД 12.1927].

21. *До отхода поезда сидели в уборной, опасаясь встречи с любимой женщиной.*

3с. Аналогичным образом герой покидает город и женщину в "Огнях" Чехова: "На вокзале я нарочно просидел в уборной до второго звонка".

22. ***Концессионеры успели заметить, что дворник настиг Виктора Михайловича и принялся его дубасить.***

3с. Картинки городского утра, включающие ту же деталь, см. у Некрасова: *Дворник вора колотит — попался* [Утро].

5. Об этой сценке и следующей (Альхен, которого концессионеры видят из окна вагона) см. вступительную статью, § 5.3.2. Отметим, что в конце первой части романа сходятся, как это часто бывает у Ильфа и Петрова, концы нескольких сюжетных линий: Бендер и Воробьянинов закончили свою миссию в Старгороде, дворник настиг, наконец, Полесова, и Альхен вывозит на толкучку последнее, что остается в доме собеса (оконные рамы; о закрытии этого заведения см. ДС 36).

ГЛАВА 15

Среди океана стульев

1. *Кто он, розовощекий индивид, сидящий с салфеткой на груди за столиком?....Вокруг него лежат стада миниатюрных быков....Жирные свиньи сбились в угол таблицы. В специальном статистическом бассейне плещутся бесчисленные осетры....* [весь абзац].

1. Изображения подобного среднестатистического едока встречаются еще в дореволюционных иллюстрированных журналах: ср., напр., картинку "Сколько мы съедаем мяса" — человек за обеденным столом в окружении коров, свиней, овец и проч. [Мир Приключений 04.1913].

2. *Кто же этот розовощекий индивид — обжора, пьянчуга и сластун? Гаргантюа, король дипсодов? Силач Фосс? Легендарный солдат Яшка Красная Рубашка? Лукулл?*

1/3с. Гаргантюа — великан, герой романа Рабле. Авторы допускают неточность: титул короля дипсодов, т.е. "жаждущих", носил не Гаргантюа, а его сын Пантагрюэль. Первый имел сверхъестественную способность к еде, второй — к выпивке, и, вероятно, Ильф и Петров намеренно их контаминировали, чтобы создать образ "обжоры и пьянчуги".

Силач Фосс, по словам французского комментатора ДС, — "герой романа Зелигера (Seiliger), знаменитого в начале века, ‘Peter Voss der Millionendieb’, переведенного на русский язык в 1927" [Ilf et Petrov, Les Douze Chaises, p. 539]. Но персонаж из книги Зелигера ничего общего ни с силой, ни с обжорством не имеет. Более вероятно, что речь идет об

одесском Фоссе, который упоминается в мемуарной книге В.Катаева как реальный, хотя и ставший уже легендой, персонаж из детства писателя:

"....Знаменитости нашего города вроде сумасшедшего Мариашеса или бывшего борца Фосса, о котором с ужасом слушал я рассказы взрослых как о личности колоссальной толщины и огромного, сказочного аппетита.

Рассказывали, что Фосс приходил в ресторан, где его еще не знали, заказывал там сразу четыре порции борща, пять порций котлет, восемь порций пломбира, все это мгновенно пожирал с хлебом и горчицей и деловито, быстро исчезал из ресторана, не заплативши ни копейки.

Внезапное появление Фосса в какой-нибудь кондитерской или колбасной вызывало у владельцев ужас как стихийное бедствие, а все остальные съестные лавки в окружности на две версты срочно запирались, и хозяева их с трепетом ожидали, когда нашествие Фосса кончится.

Вскоре Фоссу пришлось перекочевать в провинцию, где его еще не знали, и там — говорит легенда — в одной тираспольской кондитерской он съел целый противень свежих, еще теплых пирожных эклер — штук пятьдесят, а затем как ни в чем не бывало, устрашающе громадный, слоноподобный, с одышкой, направился на железнодорожную станцию, где съел в буфете все пирожки с мясом, приготовленные к приходу пассажирского поезда.

Полиция ничего не могла поделать с Фоссом, так как денег у него все равно никогда не было, он был беден, как церковная крыса, а посадить его в кутузку не имело смысла в силу его гомерического, болезненного аппетита, который мог разорить любой полицейский участок.

Одним словом, это была эпоха, которую можно было охарактеризовать одной фразой:

...'а потом пришел Фосс и все съел'..." [Разбит. жизнь, или Волшебн. рог Оберона, стр. 413-414]. О бывшем борце Фоссе упоминает также А.Аверченко в рассказе "Горе профессионала" [Юмористич. рассказы, стр. 193].

Солдат Яшка Красная Рубашка — персонаж рыночной литературы XIX — начала XX в. В тех книжках о нем, с которыми нам удалось ознакомиться ("Солдат Яшка — красная рубашка, синие ластовицы", соч. В.А.Л., М./тип. Сытина, 1914; то же название, но без имени автора, СПБ, 1871) об обжорстве героя почти ничего не говорится; возможно, эта черта фигурирует в других версиях. В библиографии лубочной литературы приводятся названия трех книжек, содержащие сходные имена или характеристики: "Солдат Яшка. Русская народная сказка. М./Преснов, 1868", "Чурилко-объедало, каких не бывало. М./Сазонов, 1908" и

"Вор Яшка — Медная пряжка. Народный шуточный рассказ. Киев/Губанов, 1896" [Brooks, When Russia Learned to Read, p. 423, 417, 434].

Лукулл (117-56 г. до н.э.) — римский полководец и консул, известный пирами, богатством и роскошным образом жизни.

3. *Если же принять во внимание....привычку некоторых граждан Союза сидеть между двух стульев....*

2. "Сидеть между двух стульев" — употребительное клише в политическом словаре эпохи и, в частности, одно из весьма частых выражений в языке Ленина [см. Полн. собр. соч., справочн. т. 2, стр. 633].

ГЛАВА 16

Общежитие имени монаха Бертольда Шварца

1. *Весь Ярославский вокзал, с его псевдорусскими гребешками и геральдическими курочками....*

1. Имеется в виду чугунный гребень с двумя орнаментальными птичками, расположенными высоко над главным входом Ярославского вокзала. Здание построено архитектором Ф.О.Шехтелем в 1902-04 в "неорусском" варианте стиля модерн (Art nouveau). "Вокзал Транссибирской железной дороги [с Ярославского вокзала шли поезда на Дальний Восток — Ю.Щ.] — здание в восхитительно фантастическом стиле, напоминающее то ли амбары на гравюрах Дюрера, то ли иллюстрации к русским народным сказкам" [Wicksteed, Life Under the Soviets, p. 110].

2. *Московские вокзалы — ворота города.*

1. Ср. несколько иную картину московских вокзалов в очерке Л.Кириллова "Миллион приезжих", напечатанном летом 1927, т. е. именно тогда, когда развертывается действие московских глав ДС:

"В Москву приезжает ежедневно почти 1 миллион людей, считая всех оседающих в Москве на постоянное жительство, всех приезжающих в Москву на более или менее короткое время и всех транзитных....

Во всем Союзе трудно теперь отыскать самую глухую деревеньку, из которой хотя бы один человек не побывал в Москве, если не по хозяйственным вопросам, то на каком-нибудь съезде. Если не на съезде, то в качестве ходока к Калинину, пожаловаться на земельную

комиссию, неправильно оттягавшую у общества кусок земли, или за какой-нибудь другой крестьянской нуждой.

Десять московских вокзалов раскинулись по всему городу. В буйном и быстром своем росте город давно уже захватил их в свою территорию и продвинул свои окраины далеко за вокзалы.

Поближе к вокзалам, в узких, кривых уличках и переулках, гнездятся подслеповатые гостиницы, номера и глухие, зловонные и зловещие норы. По Рязанке маленькими артельками приезжает много крестьян на работу. У многих припасены адреса от ранее побывавших в Москве земляков.

Таких никуда не заманишь. Они идут с чудовищной настойчивостью по указанному адресу к какой-нибудь затекшей бабе, и она после долгих охов и расспросов сгружает их, как мелкий скот, в сырой угол своей единственной комнаты, на почерневшие нары, или прямо на пол, скупо прикрытый сгнившей соломой.

По Рязанке приезжают и коренастые, бородатые сибиряки, и уральцы в коровьих и кожаных куртках, и смолисто-смуглые узбеки, сарты и бухарцы из средне-азиатских республик. Узбеки сходят на перрон в своих грузных ватных халатах, с объемистыми узлами, и все покорно следуют за одним опытным вожаком. У них тоже есть свои излюбленные становища, и туда их ведут вожаки или юркие люди в тюбетейках, караулящие в огромных залах вокзала их приезд. Но бывают такие дни, когда и сибиряки, и уральцы, и среднеазиатцы не идут на грязную Доминиковку. Съездовцы идут на Садовую, в третий Дом Советов.

Ранние поезда выбрасывают большей частью пригородную публику. Поезда дальнего следования приходят позже, когда город уже гремит трамваями, автобусами и телегами. К их приходу начинается суета. Извозчики строятся длинной цепью, в стороне от них — автомобили. На перрон бегут носильщики. Поезд подходит. Первыми выскакивают поджарые, небритые люди с саквояжами и стремительно несутся к выходу. Это — коммивояжеры, скупщики мануфактуры и мелкие дельцы, периодически посещающие Москву. Больше всего их приезжает по Курской и Брянской дорогам. Носильщики на них и не смотрят, и они бегут в близлежащие гостиницы, чтобы, заняв дешевый номер, скорее пойти по делам.

Медленней движутся люди с нерешительными пытливыми глазами, плохо одетые, с жидким багажом. Одни долго рассматривают вокзал, не решаясь выйти на улицу, и в конце концов сдают вещи на хранение и уходят с безрадостным видом. Другие рассматривают адреса, записанные у них на запечатанных письмах. Это — чающие найти счастье в

Москве. У них, в далеких, маленьких городах создается нередко восторженное понятие о Москве. Москва для них — центр необычной, блестящей жизни, и если там у них есть родственники или знакомые, они представляют себе их могущественными.

Среди них — люди свободных профессий, счетоводы, бывшие чиновники, зубные врачи, прогоревшие бакалейщики, девицы, мечтающие о киностудиях, и просто люди, ничего не умеющие делать. Ближайшие же дни приносят им много горьких разочарований. Столица безжалостно убивает их иллюзии и сурово показывает всем их места и возможности.

Выдерживают немногие, самые энергичные, пронырливые или квалифицированные, остальные уезжают к себе домой, похудевшие и приниженные.

Из задних вагонов шумной толпой идет молодежь. Подмышкой — книги, где-то сзади небрежно болтаются рахитичные узелки. На ногах толстые яловые сапоги. Это студенты, рабфаковцы. Они ведут за собой товарищей, впервые приехавших в Москву, попавших в здешние учебные заведения по проф- или партразверстке. У новичков любопытные, но уверенные глаза. Ведь они приехали сюда завоевать мир. Изредка попадаются неприметные юноши, чаще всего без багажа — одиночки. Даже опытный глаз не признает в них поэтов. Внешние поэтические признаки у них отсутствуют. Прямо с вокзала они пешком пойдут по редакциям, будут сидеть там часами, потом побредут в союз поэтов, крестьянских писателей, приглядываясь к известным поэтам, будут читать свои стихи, выслушивать мнения, обещания, ночевать будут где придется, раз — два получат даровые обеды и крошечные пособия, облиняют, повянут и поедут обратно.

Когда уже схлынет первая публика из международных и мягких вагонов, неторопливо выйдут пассажиры с маленькими кожаными чемоданчиками в руках, предшествуемые носильщиками. Тут иностранцы, нэпманы. Они садятся в такси. Выходят из международных и неказистые на вид люди с фанерными, матерчатыми чемоданчиками, быстро проходящие по перрону. Вокзалы пустеют, остаются немногие кучки людей, уезжающих вечером. Уборщицы тряпками вытирают измызганный пол. Железнодорожник снимает дощечку с надписью:

'Поезд номер... приходит в ... час. ... мин.'" [Ог 31.07.27].

3. *Он приехал из Ленинграда по делам увязки, согласования и конкретного охвата.*

2/3b. "Увязать", "согласовать", "охватить" и соответствующие существительные — известные термины бюрократического языка; фигурируют в юморе и сатире 20-х гг. как синонимы идиотической, фиктив-

ной деятельности. Обычный прием их сатирического остранения — употребление без объекта, как в диалоге из "Бани" Маяковского: "Проситель: Я вас прошу, товарищ секретарь, увяжите, пожалуйста, увяжите! Оптимистенко: Это можно. Увязать и согласовать — это можно. Каждый вопрос можно и увязать и согласовать....Вам чего, гражданочка? Просительница: Согласовать, батюшка, согласовать. Оптимистенко: Это можно — и согласовать можно и увязать" [д. 2]. То же в рассказе В.Катаева "Смертельная борьба": "— Увязали? — Увязал-с. — Согласовали? — Согласовал-с. — Провентилировали? — Провентилировал-с. — Проработали? — Проработал-с...." [в кн. Бородатый малютка]. "Увязать", "согласовать" и "проработать" входят в список наиболее избитых газетно-ораторских штампов эпохи [см. Незнакомец, Стерт. пятаки, КН 18.1929]. Не менее заезженным был и глагол "охватить" — говорилось даже о "рабочих, охваченных алкоголем" [Пр 21.09.29].

4. *Врассыпную, с лотками на голове, как гуси, бежали беспатентные лоточники. За ними лениво трусил милиционер.*

1. Оживленная уличная торговля в нэповской Москве и охота милиции за беспатентными торговцами не раз отражены в советской прессе и в рассказах иностранных гостей. Вот, например, зарисовка, относящаяся к 1929: "Мелкие уличные торговцы делятся на два типа: продавцы папирос и конфет, состоящие на службе у государственных трестов, и 'незаконные' продавцы фруктов, ботиночных шнурков и всякой всячины. Первые — в большинстве женщины — подвергаются такой эксплоатации, какую редко встретишь в капиталистических странах. В любую погоду, иногда при сорокаградусном морозе, они вынуждены выстаивать 14 часов в день перед своими маленькими лотками за плату в 1-2 рубля, и получить такую работу еще считается большой удачей. Вторые вынуждены выдерживать ежеминутную борьбу с 'пролетарским' государством в лице милиции. Сценка, которую можно наблюдать сотни раз: милиционеры гонятся по улице за торговками яблоками, чья лавка легко умещается в одной корзине. Беда их в том, что они не уплатили за патент, стоимость которого — 1 рубль — съела бы всю их дневную выручку. Привыкшие к подобным упражнениям, они быстро разбегаются во все стороны. Одна из них укрылась в маленьком переулке в двух шагах от меня. Подбирая с моей помощью рассыпавшиеся яблоки, она вздыхает: 'Эх, свобода, свобода'" [Marion, Deux Russies, p. 115-116]. Е.Петров аналогичным образом описывает уличную торговлю в Москве в 1923: "Иногда раздавался милицейский свисток, и беспатентные торговцы, толкая пешеходов корзинками и лотками, медленно и нахально разбегались по переулочкам. Москвичи смотрели на них с отвращением. Противно, когда по улице бежит взро-

слый бородатый человек с красным лицом и вытаращенными глазами" [Из воспоминаний об Ильфе, стр. 507]. Сходные зарисовки делает М.Булгаков: "На Тверской меня чуть не сшибла с ног туча баб и мальчишек, с лотками летевших куда-то с воплями: — Дунька! Ходу! Он идет!!" [Столица в блокноте (1922), в кн. Ранн. неизданн. проза, стр. 60]. Беспатентная торговля и игра в "кошки-мышки" между торговцами и милицией описана также в очерке К.Тренева "Пассажиры" [КН 16.1926]. Она многократно запечатлена на рисунках и карикатурах, напр.: "Московские зарисовки: Охотный ряд" [КН 16.1926] или "Весна в Москве. Первые весенние побеги" (бегство цветоторговцев от милиции) [КН 17.1927].

3b. В мейерхольдовском спектакле "Клоп", для которого, как и для других постановок Мейерхольда, а также для романов Ильфа и Петрова, характерна повышенная антологичность ситуаций, подобная сцена, конечно, присутствует тоже. "Кто с книгами, кто с воздушными шарами, кто с духами, торгаши эти появлялись то из-за кулис, то прямо из зрительного зала, то из-за витрин универмага, то в ложах бельэтажа, разбегались во все стороны, когда показывался милиционер, и снова отовсюду выползали" [Рудницкий, Режиссер Мейерхольд, стр. 401].

5. *Общежитие студентов-химиков имени монаха Бертольда Шварца.*

1/2. Советским учреждениям в 20-е гг. часто присваивались громкие имена деятелей мировой науки и культуры. В Москве были, напр., школы имени Томаса Эдисона, Фритьофа Нансена, Песталоцци [Вся Москва 1928, стр. 328; о школе им. Эдисона вспоминает Гладков, Поздн. вечера, стр. 267], не говоря уже о школах, курсах, общежитиях, интернатах, называвшихся именами крупных русских деятелей (Рахманинова, Стравинского, Ломоносова, Толстого, Кропоткина, Тимирязева, Семашко, Лесгафта....). Ильф и Петров не раз острят на эту тему, напр.: "слушательница хореографических курсов имени Леонардо да Винчи" [ДС 10].

Бертольд Шварц — монах XIV в., которому приписывают изобретение пороха. Лингвистическим фоном бендеровской шутки является выражение: "такой-то пороха не выдумает", т. е. не обладает особенно высоким интеллектом. Логика шутки ясна: если "тот, кому не выдумать пороха = тугодум", то, напротив, "выдумавший порох = гений". Имя Шварца, таким образом, призвано указывать на высокий интеллектуальный уровень обитателей общежития; при этом оно находится в соответствии с профилем студентов (химия).

6. *На домик махнули рукой. Он стал считаться диким и исчез со всех планов МУНИ.*

1. МУНИ — Московское управление недвижимым имуществом, инстанция, занимавшаяся распределением жилплощади, учетом и использованием старых зданий.

7. *— Свет и воздух, — сказал Остап.*

2. Клише, применявшееся, в частности, в гигиенической и спортивной пропаганде: "Чистота, праздничность, обилие света и воздуха, белоснежные кровати...." [описываются ясли, Ф.Гладков, Энергия, III.7.3].

8. *Это — физические мучения. Зато сколько здесь было моральных мучений — жутко вспомнить.*

3с. Ср. у Чехова: "Кроме нравственных мук, ему пришлось еще испытать и физические: он натер себе мозоль" [Сапоги].

9. *Он купил его на Сухаревке.*

1. Имеется в виду площадь около Сухаревой башни в Москве; наряду с упоминаемой ниже Смоленской площадью — одно из мест грандиозной рыночной торговли в дореволюционные годы и в эпоху нэпа.

10. *Большая комната мезонина была разрезана фанерными перегородками на длинные ломти, в два аршина каждый. Комнаты были похожи на пеналы....*

4. Прототипом пенала, в котором живут студенты Коля и Лиза, послужило общежитие газеты "Гудок" в Чернышевском переулке в Москве, где получил комнату И.Ильф в начале своего журналистского пути. "Нужно было иметь большое воображение и большой опыт по части ночевок в коридорах у знакомых, чтобы назвать комнатой это ничтожное количество квадратных сантиметров, ограниченное половинкой окна и тремя перегородками из чистейшей фанеры. Там помещался матрац на четырех кирпичиках и стул. Потом, когда Ильф женился, ко всему этому был добавлен еще и примус. Четырьмя годами позже мы описали ето жилье в романе 'Двенадцать стульев'" [Петров, Из воспоминаний об Ильфе, стр. 508].

По-видимому, то же общежитие описано другим сотрудником "Гудка" — М.Булгаковым — в 1924: "В верхнем этаже....я попал в тупое и темное пространство и в нем начал кричать. На крик ответила полоса света и, войдя куда-то, я нашел своего приятеля. Куда я вошел? Черт меня знает. Было что-то темное, как шахта, разделенное фанерными перегородками на пять отделений, представляющих собою большие продолговатые картонки для шляп. В средней картонке сидел приятель на кровати, рядом с приятелем его жена....Шепот, звук упавшей на пол

спички был слышен через все картонки, а ихняя была средняя" [Москва 20-х гг., в кн. Ранн. неизданн. проза, стр. 177].

00064757

ГЛАВА 17

Уважайте матрацы, граждане!

1. *Первое — борщ монастырский....*

2. В советской столовой это, очевидно, означает "вегетарианский" и намекает на аскетизм студенческого меню, однако исторически данный эпитет имеет куда более привлекательные коннотации (была, напр., "стерлядь по-монастырски" — московское блюдо, подававшееся в лучших ресторанах [см. Dillon, Russia Today and Yesterday, p. 39]).

2. *Вегетарианская столовая "Не укради".*

1. Названия частных пивных, ресторанов и столовых в нэповской Москве иногда были довольно экстравагантными; некоторые имели форму поучительных сентенций. Мемуарист упоминает столовую "Сыты" на Арбатской площади, а также вегетарианские заведения "Убедись" и "Примирись". Последние, видимо, пользовались особенной известностью, поскольку о них говорит и И.Ильф в очерке "Москва от зари до зари" [Либединский, Современники, стр. 52; Собр. соч., т. 5, стр. 61]. Были вегетарианские столовые под названием "Я никого не ем" [КН 23.1926].

Не исключено и то, что "Не укради" — намек на те столовые, где "ножи и вилки прикованы цепями к ножке стола (чтоб не украли)" [Ильф и Петров, Халатн. отношение к желудку (1931) в Собр. соч., т. 2, стр. 497].

2. "Не укради" — одна из библейских заповедей [Исход 20.15, Евангелие от Марка 10.19].

3. *Коля вдруг замолчал. Все больше и больше заслоняя фон из пресных и вялых лапшевников, каши, картофельной чепухи, перед Колиным внутренним оком предстала обширная свиная котлета.*

3с. Видение, встающее перед внутренним взором, — мотив, многократно встречаемый и в "высоком", и в пародийном ключе. Примеры его использования всерьез: сцена у Шекспира, где Макбету чудится парящий в воздухе кинжал [д. 2, сц. 1]; финал рассказа Горького: "В воздухе перед моими глазами плавала царственная красивая и гордая фигура Радды" [Макар Чудра]; место в романе Булгакова, где Пилату мерещится голова Тиберия [гл. 2]. Комический вариант, притом имеющий моменты сходства с данным местом ДС, ср. у Чехова: "В закрытых глазах засыпавшего Перекладина....метеором пролетела огненная запятая. За ней другая, третья, и скоро весь безграничный, темный *фон*, расстилавшийся перед его воображением, покрылся густыми толпами летавших запятых....На темном фоне появились восклицательные знаки....На темном фоне все еще стоял большой знак" [Восклицательн. знак].

4. *Вчера, когда мы съели морковное жаркое, я почувствовала, что умираю....Я боялась заплакать.*

3с. Фраза, при всей своей кажущейся естественности, звучит литературно. Начиная примерно с Фета, в русской лирике и в том, что можно назвать лирической новеллой, применялся период с "когда...", где в придаточном предложении дается то или иное сугубо "камерное" и бытовое обстоятельство, а в главном — интенсивный взлет эмоциональной реакции на него, напр., у Апухтина: *Когда ничтожными словами / Мы обменяемся, я чувствую с тоской, / Что тайна, как стена, стоит меж нами* [О да, поверил я...]. Этот оборот встречался и в переводной литературе аналогичной тональности, напр.: *Когда у зеркала вуаль свою вы сняли, / Яснее стали вдруг загадочные дали..../Как вспыхнули дрова, когда ты подошла / К камину....* [Э.Ростан, Комната, пер. Щепкиной-Куперник]; "Когда ты спал,....я плакала в темноте от счастья" [С.Цвейг, Письмо незнакомки]. Ср. фразы сходной структуры у Л.А.Авиловой, любопытные текстуальным совпадением с ДС: "Пароход....пошел прямо на меня. *И тогда я почувствовала, что умираю....*" [Забытые письма, в кн. Рассказы. Воспоминания, стр. 33, выделено нами]. Не лишены стилизации излияния одной чрезмерно восторженной героини И.Эренбурга: "Когда я в кино увидела Турксиб — как старый киргиз встречает паровоз, *я чуть было не расплакалась*: так это прекрасно!" [День второй, гл. 9; сходство с ДС выделено нами].

5. *Был тот час воскресного дня, когда счастливцы везут по Арбату с рынка матрацы....Они везут их стоймя и обнимают обеими руками.*

1/3b. К числу подобных счастливцев принадлежал и Ильф, купивший матрац в 1924 в связи со своим вселением в гудковское общежитие, как о том вспоминает С.Гехт: "Ильф купил за двадцатку на Сухаревке матрац. Вид у Ильфа, когда он вез этот матрац на извозчике и пристраивал потом на полу, был самодовольный, даже гордый" [Воспоминания об Ильфе и Петрове, стр. 118]. Ю.Олеша характеризует чувства Ильфа несколько иначе: "[Мы] презрительно относились к пружинным, купленным на Сухаревке матрацам, именуемым тахтами" [там же, стр. 34]. Уместно вспомнить, что в "Зависти" Олеши матрац и кровать воплощают отвратительное мещанское начало, связанное с фигурой вдовы Анечки Прокопович. Матрац, покупаемый на рынке и отвозимый домой на извозчике, неоднократно фигурирует как символ семейного очага и благоустроенного быта в юмористике писателей, близких к "Гудку"; ср., напр., финал рассказа В.Катаева "Ребенок" (1928): "На высоком сиденье пролетки, как на троне, помещались Людвиг Яковлевич и Полечка, с двух сторон поддерживая полосатый матрац, поставленный стоймя". В комедии Катаева "Квадратура круга" (1928) комнату молодоженов украшает "продавленный полосатый пружинный матрац, установленный на четырех кирпичах, — из числа тех, что именуются злобно 'прохвостово ложе'" [д. 1]. Такой же матрац на кирпичах служит мебелью Коле и Лизе в ДС 16-17. В рассказе Е.Петрова "Семейное счастье" он установлен на двух пустых ящиках. Там же упоминаются другие варианты меблировки студенческой комнаты в 1927: продавленный волосатый диван, садовая скамейка [Собр. соч., т. 5, стр. 288-289].

Юмористы "Гудка", уделив столько внимания матрацам, несомненно уловили одну из характерных деталей тогдашнего советского быта. Иностранец, посетивший СССР в 1927, сообщает, что извозчики перевозят в Москве любые грузы, вплоть до самой громоздкой мебели: "Пружинный матрац, размером превосходящий сами дрожки, — вполне обычное уличное зрелище; русский человек готов спать на сколь угодно жесткой постели, но когда он позволяет себе немножко роскоши, то первым покупаемым предметом почти неизменно бывает пружинный матрац....Он везет его домой на извозчике, и матрац — это еще далеко не предел того, что извозчик может уместить в свой экипаж...." [Wicksteed, Life Under the Soviets, p. 90-91].

6. *Финагент, собравши налог, как пчела собирает весеннюю взятку, с радостным гулом улетает в свой участковый улей.*

3с. Ср. Пушкина: *Пчела за данью полевой / Летит из кельи восковой* [Евг. Онегин, 7.I].

7. *Матрац ненасытен. Он требует жертвоприношений....Ему нужна этажерка....Он требует занавесей, портьер и кухонной посуды....*

— Пойди! Купи рубель и скалку!.... Мне стыдно за тебя, человек, у тебя до сих пор нет ковра!....Работай!....Я сломлю твое упорство, поэт!.... — Вы пугаете меня, гражданин матрац! — Молчи, дурак!.... — Я убью тебя, матрац! — Щенок! Если ты осмелишься это сделать, соседи донесут на тебя в домоуправление.

3. Этюд о требовательном матраце имеет литературную традицию. Вещи, восстающие против человека, чинящие над ним насилие, — мотив известный: ср. хотя бы "Мойдодыр" К.Чуковского или "Историю с чемоданом" Бунина. Близкие тематические параллели к данному месту ДС обнаруживаются в сатириконовском юморе. В стихотворении В.Князева "Власть вещей" книжный шкап тиранит своего владельца: *И вот* велит *мне грозный шкап: / "Меняй квартиру, жалкий раб!".... / Два воза мебели простой / Перевезет и ломовой, / Но книжный шкап... изящен он... / Он властно* требует: *"Фургон!"* Затем шкап требует сменить обои, убрать чертежи, стол и диван. Наконец, наступает очередь хозяина: *И вот кричит мне книжный шкап: / "Пошел из дома, жалкий раб!"* [Князев, Перв. книга стихов, стр. 399, выделено нами]. В рассказе Тэффи "Жизнь и воротник" героиня покупает крахмальный воротник с желтой ленточкой, который вскоре "*потребовал* новую кофточку", затем "круглую юбку с глубокими складками", затем "безобразный волосатый диван" и т. п. Воротник становится властелином человека, заставляет героиню закладывать вещи и толкает ее на безнравственные поступки [в кн. Юмористич. рассказы, кн. 1, стр.182, выделено нами].

Тема власти вещей над человеком часто затрагивалась писателями в период нэпа; ср., напр., рассказ В.Катаева "Вещи", или стихотворение В.Гусева "Поход вещей", где кухонная утварь наступает на человека, настаивает на своих правах, торжествует над "песнями" [НМ 07.1928], или стихи Т.Тэсс "Вещи" о наступлении на человека матрацев, шкафов и т. д. [Чу 12.1929].

В стилистическом плане диалог человека и матраца содержит отголоски экспрессионистских драм Л.Андреева — "Анатэма", "Жизнь Человека", "Царь-Голод" (далее А, Ж, Г и номер картины), пестрящих восклицаниями, угрозами, приказаниями, синтаксически и интонационно близкими к тому, что мы имеем в ДС. Ср.: "Танцуй, Давид, танцуй!" "Раздай имение нищим, дай хлеб голодным...." [А3]. "В

пустыню, Давид, в пустыню!" "Скажи им правду, и ты поднимешь землю!" [А5]. "Я буду молиться!...Я изнурю тело постом!...Я посыплю голову пеплом!" [А5]. "Ты опоздала, женщина!" [А4]. "Ты обманул нас, еврей!" [А6]. "Ты лжешь, Царь-Голод!" [Г, Пролог]. "Ты лжешь, старик!" [Г3]. "Старик, ты обираешь нас!" [Ж5, вариант]. "Что же ты молчишь, Давид? Ты пугаешь нас" [А4]. (Ср. пародию Евг.Венского на Л.Андреева: "Что это? Это ты, Серый? Я не боюсь тебя, Серый!" [Мое копыто, стр. 9]). "Молчи, молчи!" "Молчи и слушай меня!" [А3]. Молчите!" [Г1]. "Молчи! Я задушу тебя, если ты крикнешь хоть слово, собака!" [А5] и др. Сама ситуация в "Анатэме" несколько напоминает отношение между матрацем и поэтом в ДС: с одной стороны, персонаж волевой, твердый, предписывающий, пророчествующий (Анатэма), с другой — слабый, неуверенный, сопротивляющийся (Давид).

Донос в домоуправление об убийстве матраца его владельцем напоминает мотивы заключительной части "Собачьего сердца" М.Булгакова (1924), а вместе с тем и всю серию мотивов, изображающих конфликт между творцом и его созданием.

8. *Эти люди бродят по ослепительным залам....и беспрерывно бормочут: — Эх! Люди жили!*

1. О типичности этих комментариев можно судить по записи примерно тех же лет в записной книжке Л.Пантелеева: "Разговоры, подслушанные в петергофских музеях:...— Ой, как все-таки в мирное время хорошо цари жили!" [Приоткрытая дверь..., стр. 260].

ГЛАВА 18

Музей мебели

1. *Музей мебельного искусства.*

1. Единственный в Москве и в СССР музей мебели был организован в 1920 в бывшем Александровском дворце (Нескучный сад на берегу Москвы-реки). Музей составился из коллекций Гиршмана, Гагарина, Олсуфьева, Щербатова, Харитоненко и Оружейной палаты; содержал 3500 экспонатов большой исторической и художественной ценности. "Из отдельных мастеров, — пишет автор очерка о Музее мебели, — следует упомянуть Гамбса, работавшего в России с 1790 г. Его работы, отличавшиеся большим разнообразием и введением моды на ореховую мебель с упрощенной орнаментикой Рококо или Регентства, пользовались большой известностью и запечатлены в классической литературе. Тургенев говорит о Кирсанове, что 'он сидел на широком Гамбсовом кресле перед камином'; у Гончарова описывается: 'подле тяжелого Буля стояла откидная кушетка от Гамбса'. Гамбсом начинается и заканчивается эпоха орехового дерева, просуществовавшая до начала нашего столетия. На смену Гамбсу пришел грубый немецкий декаданс и модерн — увлечение грушевым деревом и дубом, представлявшее собой упадок мебельного искусства" [М.Зингер, Музей мебели, КН 34.1926].

2. *Большой театр с коллонадой и четверкой бронзовых коней, волокущих Апполона на премьеру "Красного мака".*

1. Нынешнее здание Большого театра, с восьмиколонным портиком и медной квадригой Аполлона работы скульптора П.К.Клодта над

фронтоном, было построено в 1824. В 1926-27 внимание публики не раз привлекалось к этому историческому зданию: его фотографии появляются в прессе в связи с реставрацией фасада театра [фото "Кони Аполлона" в КН 35.1926 и др.]. В нашумевшей кинокартине "Третья Мещанская" ("Любовь втроем", 1927) мужественная анатомия клодтовского Аполлона служила ироническим фоном для показа одного из героев. — "Красный мак" — балет Р.М.Глиэра, поставленный Большим театром в 1927 [подробнее см. примечание 5 к ЗТ 7].

3. *....гул экскурсантов, невнимательно слушавших руководителя, обличавшего империалистические замыслы Екатерины II в связи с любовью покойной императрицы к мебели стиля Луи-Сез.*

1/3b. Подобного рода комментарии были неизбежным элементом любой экскурсии по музеям и объектам старины. Ср. "Ханский огонь" М.Булгакова, где их делает не гид, а один из экскурсантов: "Сработано здорово, что и говорить. Видно, долго народ гнул спину, выпиливая эти штучки, чтоб потом тунеядцы на них плясали....Делать-то ведь больше было нечего" и т. п. В рассказе А.Н.Толстого "Гобелен Марии-Антуанетты" (1928) экскурсовод вдалбливает посетителям дворца-музея: "А это образец продукта крепостного производства, относящийся к самому началу борьбы между землевладельческим капиталом и капиталом торгово-промышленным". Журнал "Крокодил", отмечая, что "руководители экскурсий зачастую оказываются безграмотными людьми", помещает следующую карикатуру: "Руководитель [показывая экскурсантам картину Репина "Иван Грозный и сын его Иван" — см. о ней примечание 7 к ЗТ 7]: — Здесь, дорогие товарищи, вы видите хищника мирового империализма, перегрызшего глотку другой акуле. На мрачном фоне средневековья развертывается перед нами яркая картина бешеной борьбы за новые рынки, за новые колонии, из которых и были выкачаны жадным царизмом ценности в виде тех ковров, которые покрывают пол нарисованной комнаты" [Кр 19.1928]. М.Талызин иронизирует по поводу "рабочей экскурсии, пришедшей в Эрмитаж взглянуть 'на шедевры деспотических монархий, произведения барщинной эпохи и крепостной эксплуатации'" [По ту сторону, стр. 204].

4. *"Сказка любви дорогой", — подумал Ипполит Матвеевич, вглядываясь в простенькое лицо Лизы.*

2. Воробьянинов вспоминает слова из романса "Молчи, грусть, молчи", который мы приводим по книге Чернова [Народн. русск. песни и романсы, т. 1, стр. 352-353].

Тоска, печаль, надежды ушли,
Друга нет, неприветно вокруг,
В ночной тишине я слышу рыданье,
Стон души о разбитой любви.
Уснуть навек, забыться скорей,
Незаметно уйти от всего,
Жизнь шуткой была жестокой и злою,
Расставаться мне с нею не жаль.

Молчи, грусть, молчи,
Не тронь старых ран.
Сказки любви дорогой
Не вернуть никогда, никогда[1].

Фраза "сказка любви дорогой" скорей всего восходит к стихотворению Д.М.Ратгауза "Призраки счастья" (1906), неоднократно положенному на музыку, в котором повторяется рефрен: *Сказки любви неземной.*

В 1918 вышел двухсерийный фильм "Молчи, грусть... молчи... (Сказка любви дорогой)", в котором снимались все главные звезды русского немого кино [см. Сов. художеств. фильмы, т. 3, стр. 279; Луначарская-Розенель, Память сердца, стр. 385].

5. *Ему захотелось....пить редереры с красоткой из дамского оркестра в отдельном кабинете.*

1. Редерер — марка немецкого шампанского; имела распространение в России с середины XIX в.; подобно "Аи" пушкинской эпохи, символизировала блестящую светскую жизнь. "....Запотевшие серебряные ведра с битым льдом, откуда выглядывали золотые горлышки шампанского 'редерер'", — вспоминает В.Катаев. — "Слово 'редерер' удивительно складно соединялось со словом 'скетинг-ринг'".

Ассоциация редерера с отдельным кабинетом была в дореволюционную эпоху устойчивым штампом, ср. Аверченко: "Редерер, который она распивает по отдельным кабинетам с любовниками" или песенку Н.Монахова на известный мотив "Я обожаю": *Франт в кабинете ночь кутит, / Пьет редерер и ей твердит: / Я обожаю!* (2 раза).

[Д.Скалон, Стар. годы, НЖ 163.1986, стр. 203; Катаев, Разбит. жизнь, или Волшебн. рог Оберона, стр. 33; Аверченко, Четверг, в кн. Веселые устрицы, стр. 157; Полн. сборник либретто для граммофона, ч. 2, стр. 166.]

6. *"Это май-баловник, это май-чародей веет свежим своим опахалом".*

3с. Из стихотворения К.М.Фофанова "Май": *Что-то грустно душе, что-то сердцу больней, / Иль взгрустнулося мне о бывалом? / Это май-баловник, это май-чародей / Веет свежим своим опахалом....* (1885).

7. *Это Жарова стихи?*

1. Жаров Александр Алексеевич (1904-84) — поэт, входивший, наряду с А.Безыменским, М.Светловым, И.Уткиным и др. в плеяду "комсомольских поэтов" 20-х гг. Стихи Ж., проникнутые бодрой романтикой первых советских лет, воспевавшие комсомольскую юность и "поэзию российских деревень", пользовались успехом у молодежи. Наиболее известное произведение Ж. тех лет — поэма "Гармонь" (1926). Ж. был автором многих популярных песен 20-40-х гг.: "Взвейтесь кострами, синие ночи", "Песня былых походов", "В предгорьях Алтая", "Ходили мы походами" и др. Поэтические достоинства стихов Ж. нельзя считать особенно высокими. Молодежные поэты, в их числе Ж., были частой мишенью иронических стрел Маяковского: *Случайный сон — причина пожаров. / На сон не читайте Надсона и Жарова!* [Клоп] и др.

2. Для средней советской девушки Лизы Жаров, по-видимому, является тем Поэтом, которым замыкается ее культурный кругозор, вследствие чего ему и приписываются любые стихотворные строки. Традиционно эту роль в сознании обывателя играл Пушкин. Ср.: "....Переписал очень хорошие стишки: 'Душеньки часок не видя, Думал, год уж не видал; Жизнь мою возненавидя, Льзя зи жить мне, я сказал'[2]. Должно быть, Пушкина сочинение" [Гоголь, Записки сумасшедшего]. "Штабс-капитан Полянский стал уверять Варю, что Пушкин в самом деле психолог, и в доказательство привел два стиха из Лермонтова" [Чехов, Учитель словесности]. "Помню....одно мелкое, ерундовое стихотворение Пушкина: ....'Скажи мне, ветка Палестины...' (Голос с места: Это из Лермонтова)" [Зощенко, Речь о Пушкине]. "Гусар беззаботно расхохотался: — Как там это у Пушкина говорится: Не стоит право Бокль / Хорошего бинокля, / Купите-ка бинокль"[3] [Колесников, Святая Русь, стр. 155]. Таким образом, иронический подтекст данного места ДС — это подмена Пушкина Жаровым в советской массовой культуре, которая тем самым лишний раз предстает как искусственное, суррогатное явление. О подобных заменах подлинных величин мнимыми Ильф и Петров писали не раз: ср., напр., в ЗТ 9 экскурс о большом мире, где написаны "Мертвые души", и маленьком, где сочинена песенка "Кирпичики"; рассказ "Разговоры за чайным столом",

где ведущей фигурой отечественного Парнаса оказывается пролетарский поэт Аркадий Паровой, и т. п.

8. *Ухаживание Воробьянинова за Лизой.*

3b. Довольно близкую сюжетную параллель находим в киносценарии Маяковского "Любовь Шкафолюбова" (1926-27), где действие также развертывается на фоне старинной мебели — в "музее-усадьбе XVIII в.". Легкомысленная машинистка Зина, поссорившись с влюбленным в нее молодым летчиком, заходит в музей и, подобно Лизе, восхищается антикварной мебелью: "Ведь жили же люди без этих проклятых машин" (ср. в ДС: "Эх, люди жили!"). Ею пленяется хранитель музея, гротескный обломок старины Шкафолюбов; после комичного ухаживания, в котором нелепый поклонник терпит фиаско, девушка возвращается к летчику [Полн. собр. соч., т. 11]. Нечто похожее имеет место и в рассказе Дан. Фибиха "Девушка из толпы": герой, музейный работник, "рассказывающий слесарям и красноармейцам о Тинторетто", ухаживает за девушкой, встреченной в парке, говорит ей красивые слова, ведет в кафе, — но напрасно, т. к. она убегает от него к другу, "комсомольцу в голубом, пропотелом под мышками тельнике", который с холодным презрением оглядывает "чопорные залы" музея [Фибих, Дикое мясо]. В рассказе Н.Москвина "Встреча желаний" [в одноименной книге] старичок-интеллигент, ездивший в 1911 г. на международную выставку в Барселоне (ср. заграничные поездки Воробьянинова), ухаживает за деревенской девочкой — продавщицей цветов, однако так и не набирается смелости приступить к решительным действиям. В широком смысле к этому кругу сюжетов относится и линия Кавалеров — Валя — Володя Макаров в "Зависти" Олеши. Общий момент подобных историй — любовное унижение, наносимое представителю старой утонченной культуры грубоватыми молодыми людьми, представляющими новый мир. Историческая или социальная обреченность, символизируемая через поражение в любви, — мотив достаточно распространенный; у Ильфа и Петрова он представлен также злоключениями Лоханкина, равно как и неудачей самого Бендера, у которого "представитель коллектива" Фемиди уводит Зосю [ЗТ 35].

9. *— Завтра, — говорил он, — завтра, завтра, завтра.*

3c. Ср. Пушкина: *....Да, завтра, завтра.... / Я счастлив! Завтра — вечером позднее... / Мой Лепорелло, завтра — приготовь...* [Каменн. гость, сц. 3]. Учитывая сходный контекст (ожидание любовной встречи), это наиболее близкая параллель к ДС. То же у Л.А.Авиловой: "Завтра, завтра....Ты унесешь меня на руках, как ребенка....Завтра..." [Забытые письма, в кн. Рассказы. Воспоминания, стр. 34]. Несколько

иной оттенок (не нетерпеливое ожидание, а неопределенные расчеты на будущее) имеет этот оборот в стихотворении в прозе Тургенева "Завтра, завтра!", имеющем, в свою очередь, прецедент в "Макбете" Шекспира [д. 5, сц. 5].

1. "Слова А.А.Френкеля, муз. А.Березовского" [Чернов]; "слова неизв. автора, муз. Б.В.Гродзкого" [Песни и романсы русск. поэтов, стр. 1078].

2. На самом деле это стихи Н.П.Николева (1785-1815).

3. Стихи Некрасова ["Балет"].

ГЛАВА 19

Баллотировка по-европейски

1. *Ушел из дому т. БЕНДЕР, лет 25-30....*

1. Объявления о пропавших людях обычны в прессе эпохи ДС/ЗТ. Ср.: "Пропал без вести студент МВТУ Вл. Мих. Федоров, 19 лет, выехавший из Бугуруслана в Москву с Челябинским поездом 16 июля. Приметы: блондин, бритый, карие глаза, рост средний. Одет: темно-серые брюки, белая рубашка, черный френч (без фуражки). Просят сообщить: (адрес) [Из 31.08.29].

3с. Объявление в газете о пропавшем женихе, с описанием внешности и одежды, ср. в рассказе Конан Дойла "A Case of Identity".

2. *Троекратно прозвучал призыв со страниц "Старгородской правды". Но молчала великая страна.*

3с. Чей-то (часто троекратный) призыв, встречаемый молчанием, — литературный и поэтический мотив с высокими (романтическими) коннотациями. Некоторые из русских параллелей: "Русь, куда ж несешься ты, дай ответ? Не дает ответа" [Гоголь]; *Гей, отзовись, степной орел седой! / Ответь мне, ветер, буйный и тоскливый! / ...Безмолвна степь. Один ковыль сонливый / Шуршит, склоняясь ровной чередой* [Бунин, Ковыль]; *Эй вы! / Небо! / Снимите шляпу! Я иду! / Глухо. / Вселенная спит, / положив на лапу / с клещами звезд огромное ухо* [Маяковский, Облако в штанах]. Ироническое использование этого мотива встречаем у Тэффи: "Тогда он перевел глаза на небо. — И я же еще и лодырь?! — тихо повторил он. Но небо молчало" [На подоконнике, в кн. Карусель, стр. 144]. У нее же, в письме, нарочито составленном из штампов: "Я

один сижу на скале, слушаю глухой прибой волн и спрашиваю у моря: 'Море, где моя милая?' Но море молчит и глухо ревет" [Письма, там же, стр. 34].

4. Не исключено, что последняя фраза позаимствована из книги сына лейтенанта Шмидта, изданной в 1926 в Праге [см. примечание 15 к ЗТ 1]. В эпилоге, описывая торжественное захоронение в Петрограде останков лейтенанта Шмидта в 1917, автор обращается к праху отца с вопросом: "За что ты пошел на Голгофу?" и говорит: "Но молчала великая душа" [Шмидт-Очаковский, Лейтенант Шмидт, стр. 298].

3. *Не нашлось лиц, знающих местопребывание брюнета в желтых ботинках. Никто не являлся за приличным вознаграждением.*

3с. Юмор в диккенсовском духе. Ср. речь юрисконсульта Базфаза на процессе Бардл против Пиквика: "Оно [существо = м-р Пиквик] навело справки в доме, оно сняло помещение..." [оратор цитирует объявление о сдаче комнат, вывешенное вдовой Бардл: "Меблированные комнаты для холостого джентльмена. Справки наводить в доме"]. И далее, после мнимого нарушения Пиквиком брачного обещания: "Билетик снят, но жильца нет. Подходящие жильцы — холостые джентльмены — проходят мимо, но никто не приглашает их навести справки в доме или вне дома" [Пикв. клуб, гл. 34].

4. *"Виктор, ты будешь губернатором. Тебе будут подчинены все слесаря. А дворник дома N° 5 так и останется дворником, возомнившим о себе хамом".*

3с. Своей эмфазой и лексико-синтаксической структурой фраза напоминает о Достоевском: "Подошва вздор и всегда останется простой, подлой, грязной подошвой" [Бедн. люди, письмо от 19 августа].

5. *И, надо полагать, ждать нам осталось недолго....Нам что важно? Быть готовыми. Есть у нас что-нибудь? Центр у нас есть? Нету. Кто станет во главе города? Никого нет....Англичане, господа, с большевиками, кажется, больше церемониться не будут....Все переменится, господа, и очень быстро.*

3b. Надежда на скорое падение советской власти, на военную интервенцию Запада, создание "теневых администраций" — в 1927-28 общее место сатиры на притаившихся антисоветчиков и белоэмигрантов. Ср. диалоги в тогдашних советских пьесах (сходства с ДС выделены нами): "Карапетьянц: Дай бог... Но они хитрые — эти Цека и Гепеу. Коновалов: Начхать. *Англия поможет.* На нее, как на бога, уповаю. Раньше, при царе, за проститутку ее считал, а теперь как мать родную уважаю" [Билль-Белоцерковский, Штиль, стр. 13]. "Лик Европы меняется. Да, господа, великие события надвигаются!....*Мы должны быть готовы* к тому, чтобы взять власть в свои руки, а *где у нас*

организация? Где наши Минины и Пожарские?" [Воинова, Совбарышня Нина, стр. 11]. М.Кольцов описывает собрание "кирилловцев" в Берлине почти теми же словами, что Ильф и Петров: "— Господа, — заявил председатель.... — *Ждать, господа, нам недолго.* Я получил сведения из России, что нас там ждут. *Час освобождения близок.* Предлагаю членам монархического объединения ликвидировать дела на предмет предстоящего возвращения в лоно матушки-Руси" [У алтаря отечества, в кн. Сатирич. чтец-декламатор, стр. 22].

6. *Куда там! Он не меньше чем министром будет. А то и выше подымай — в диктаторы!*

3с. Ср. у Гоголя: "Бобчинский: ....Как вы думаете, Петр Иванович, кто он такой в рассуждении чина? Добчинский: Я думаю, чуть ли не генерал. Бобчинский: А я так думаю, что генерал-то ему и в подметки не станет! а когда генерал, то уж разве сам генералиссимус" [Ревизор, д. 3, явл. 7]. Выражение "выше подымай" встречаем у Чехова: "— Нет, милый мой, поднимай повыше, — сказал толстый. — Я уже до тайного дослужился..." [Толстый и тонкий].

7. *А городским головой я предлагаю выбрать все-таки мосье Чарушникова.*

1. Городской голова — в дореволюционной России председатель городской думы и ее исполнительного органа — городской управы. По городской реформе 1870 избирался на 4 года городской думой и утверждался министром внутренних дел или губернатором (в Москве и Петербурге — царем).

8. *Попечителем учебного округа наметили бывшего директора дворянской гимназии, ныне букиниста, Распопова.*

1. Попечитель учебного округа — высокопоставленное должностное лицо в министерстве народного просвещения. Учебный округ — учебно-административное подразделение, охватывавшее несколько губерний. В начале XX в. на территории России было 12 учебных округов, включавших от 2 до 11 губерний. Попечитель учебного округа был главным начальником всех гражданских учебных заведений своего округа, выбирал директоров гимназий, утверждал инспекторов и учителей, назначал инспекторов университетов и служил главной передаточной инстанцией между округом и министром народного просвещения.

9. *Кислярскому предложили пост председателя биржевого комитета.*

1. Биржевой комитет — исполнительный орган местного биржевого общества, состоявшего из представителей высшего купечества и распоряжавшегося делами биржи. "Биржевой комитет является орга-

ном, через который местное биржевое купечество сносится с министерством финансов и другими ведомствами и заявляет им о своих нуждах. На обязанностях комитета лежит также весь внутренний распорядок и делопроизводство биржи, заведывание ее хозяйственной частью и разбирательство в случае недоразумений между членами во всем, что касается биржевых дел. Он блюдет за интересами местной оптовой торговли, издает ежегодные отчеты о ходе внутренней и отпускной торговли и промышленности, распоряжается об учреждении администраций, подвергает экзамену маклеров и браковщиков" и т. п. [Большая Энциклопедия, т. 3, стр. 248].

10. *Перебирая знакомых и родственников, выбрали: полицмейстера, заведующего пробирной палатой, акцизного, податного и фабричного инспектора; заполнили вакансии окружного прокурора, председателя, секретаря и членов суда; наметили председателей земской и купеческой управы, попечительства о детях и, наконец, мещанской управы.*

1. Полицмейстер — начальник городского полицейского управления в губернских и крупных уездных городах дореволюционной России.

Пробирная палата — учреждение, призванное ведать пробирным надзором, т.е. определением проб золота и драгоценных металлов, находящихся в обращении.

Акцизный инспектор — не вполне точное обозначение чиновника, ведающего акцизными сборами, т.е. "взиманием в казну дохода с питей, изделий из вина и спирта, дрожжей, табаку, сахара, осветительных нефтяных масл и зажигательных спичек" [Большая энциклопедия, т. 1]. По-видимому, имеется в виду губернский управляющий акцизными сборами или уездный надзиратель за акцизными сборами.

Податной инспектор — чиновник для особых поручений казенной палаты (губернского органа министерства финансов, наблюдавшего за поступлением в казну доходов); местный представитель податной инспекции, стоявший близко к жизни своего города. "Обязанности податных инспекторов заключаются: в участии в раскидке местных сборов поземельных и с городских недвижимых имуществ; в наблюдении за поступлением и правильным исчислением пошлин с безвозмездно-переходящих имуществ" [Большая энциклопедия, т. 15].

Фабричный инспектор — должностное лицо, осуществлявшее фабричную инспекцию, т.е. систему мер по регулированию труда женщин и малолетних, посредничеству между рабочим и предпринимателями, санитарному благоустройству на заводах и фабриках, выдаче пособий рабочим, потерявшим трудоспособность, охране по-

рядка на предприятиях и т. п. Законодательство о фабричных инспекциях было в главных чертах введено в России в 80-90-е гг. XIX в.

Земская управа — орган местного самоуправления в пореформенной России (1864-1917). Распорядительным органом этого самоуправления было земское собрание (губернское и уездное), состоявшее из представителей всех сословий: дворянства, купечества, духовенства, мещанства, крестьянства. Дворянство обычно играло в земских учреждениях доминирующую роль; губернский/уездный предводитель дворянства был председателем соответствующего земского собрания. Земская управа была исполнительным органом земского собрания и избиралась последним на трехлетний срок. Председатель губернской земской управы утверждался министром внутренних дел, уездной — губернатором. Земские учреждения имели ограниченные полномочия и находились под бюрократическим контролем правительства, но им все же удалось сыграть выдающуюся роль в развитии экономики, просвещения и здравоохранения дореволюционной России. Система земского самоуправления была ликвидирована после Октябрьской революции 1917.

Купеческая управа — исполнительный орган купеческого сословного самоуправления. "Купеческие управы существуют только в Санктпетербурге, Москве и Одессе; члены купеческих управ избираются купеческим обществом его выборными и имеют во главе купеческого старшину, избираемого тем же собранием выборных и утверждаемого градоначальниками. В других городах дела, подведомственные купеческим управам, находятся в заведывании купеческих старост" [Большая энциклопедия, т. 6].

Мещанская управа — исполнительный орган мещанского сословного самоуправления в крупных городах дореволюционной России. "Мещанское управление состоит из: общества, собирающегося на сход, утверждающего раскладку повинностей, ассигнующего расходы и выбирающего должностных лиц; старосты или (в столицах и Одессе) управы, представляющих исполнительный отчет и заведывающих имуществом общества; и двух членов сиротского суда, ведающих опеку" [Большая энциклопедия].

3с. Пассаж о чинах города отмечен влиянием гоголевских перечислений. В частности, вспоминается та сцена, где Чичиков и Манилов хвалят одного за другим всех должностных лиц — губернатора, вице-губернатора, полицмейстера и т. п. О Гоголе напоминает не только номенклатура чиновников, но и композиция сцены. У Ильфа и Петрова комментируемый абзац играет роль обобщающего заключения после серии более индивидуальных "выборов" Дядьева, Чарушникова, Кис-

лярского и др. Аналогичным образом у Гоголя за похвалами отдельным чиновникам следует суммирующая фраза: "За сим не пропустили председателя палаты, почтмейстера и таким образом перебрали почти всех чиновников города, которые все оказались самыми достойными людьми" [Мертв. души, гл. 2]. Обратим внимание на лексико-грамматические сходства: *перебрали — перебирая*, эллипсис подлежащего.

11. *Елену Станиславовну выбрали попечительницей обществ "Капля молока" и "Белый цветок".*

1. Типичные названия благотворительных обществ и кампаний по сбору пожертвований, возникавших в предреволюционное десятилетие. Существовали, напр., общество "Синий крест" и день "Синего цветка" в пользу бедных и больных детей; проводился день "Колоса ржи" на помощь пострадавшим от неурожая и день "Белой ромашки" в пользу туберкулезных; устраивались сборы "Белый цветок", "Солдату к Рождеству", "Георгиевскому кавалеру", "Цветок вереска", "Фургонный" (в пользу беженцев) и т. п. "Всевозможные 'цветки' посыпались десятками, — вспоминает Л.В.Успенский, — редкая неделя проходила без щитов, значков и кружек. 'Белый цветок' в 1912 году собрал много, что-то около 200 тысяч рублей". Традиция эта с соответствующим изменением окраски возродилась в советское время: в 1927 газеты сообщают о продаже значка "Красный цветок" и о кружечном сборе в пользу беспризорных. — Было реальностью и общество "Капля молока" (его наличие упоминается как общеизвестный факт в рассказе А.Аверченко "Удивительная газета"). [Ни 09 и 13.1912, стр. 182, 263; Катаев, Разбит. жизнь, или Волшебн. рог Оберона, стр. 375; Каверин, Перед зеркалом, стр. 88; Успенский, Записки стар. петербуржца, стр. 184; Пр 13.05.27; Опискин, Сорные травы, стр. 230].

12. — *Нельзя ли мне, — сказала она, робея, — тут у меня есть один молодой человек, очень милый и воспитанный мальчик. Сын мадам Черкесовой...*

3с. Мотив из литературы XIX в., в частности, фигурирующий в рассказе Чехова "Дамы": "Вчера приезжала ко мне Нина Сергеевна и просила за одного молодого человека. Говорят, у вас в приюте вакансия открывается....Юноша очень симпатичный" и т. д.

13. *Да, в самом деле, куда девать Распопова? В брандмейстеры, что ли?..*

1. Брандмейстер и брандмайор — городские полицейские чиновники, в непосредственном ведении которых находилась пожарная команда, лошади, инструменты и прочие противопожарные принадлежности.

14. *Перед ним мгновенно возникли пожарные колесницы, блеск огней, звуки труб и барабанная дробь. Засверкали топоры, закачались факелы, земля разверзлась, и вороные драконы понесли его на пожар городского театра.*

1/3с. Выезд пожарной команды на место действия был во второй половине XIX — начале XX в. эффектным зрелищем, привлекавшим толпы зевак. "Москва была разделена на пожарные части и каждая часть отличалась по цвету лошадей. Выезд пожарных на великолепных лошадях, в блестящих касках развлекал москвичей, и сам генерал-губернатор выезжал на большие пожары" [Оболенский, Мои воспоминания, стр. 80]. Картина, возникшая в воображении Полесова, неоднократно запечатлена в литературе. "Мимо генерал-губернаторского дома громыхает пожарный обоз: на четверках — багры, на тройке — пожарная машина, а на парах — вереница бочек с водой... Лошади — звери: воронежские битюги, белые с рыжим. Дрожат камни мостовой, звенят стекла и содрогаются стены зданий....А впереди, зверски дудя в медную трубу, мчится верховой с факелом, сеющим искры" [Гиляровский, Москва и москвичи, глава "Под каланчой"]. "Мимо нас, вдоль бульвара, неслась пожарная команда....В грохоте длинных несущихся дрог с медными касками стоящих на них пожарных, со шлангами и лестницами, в звоне поддужных колокольцев под гривами черных битюгов....бесовски игриво, предостерегающе пел рожок горниста" [Бунин, Ворон]. "Кровавое пламя факелов колеблется высоко в воздухе над повозками и вспыхивает зловещим блеском на медных касках, венчающих темные, неподвижные фигуры пожарных" [Куприн, Киевск. типы: пожарный]. Тушение пожара было для городских обывателей желанным развлечением, имевшим своих постоянных зрителей, знатоков и болельщиков: "Среди мосвичей — любителей пожарных зрелищ — находились такие, которые, как только узнавали о большом пожаре, нанимали извозчиков и ехали туда или шли пешком в довольно отдаленный район от своего местожительства. Пожары были всегда окружены большой толпой народа" [Белоусов, Ушедш. Москва, стр. 344]. По словам А.И.Куприна, для российской публики пожар — то же, что для испанцев бой быков [Киевск. типы].

5. Неудивительно, что эффектность и публичность пожарного дела должна неотразимо притягивать именно Полесова, зеваку и любителя сенсаций, человечка с ущемленным самолюбием и мечтой о яркой, значительной роли. Воображаемая должность брандмейстера столь же удачно согласована с его характером, как должность курьера — с личностью Паниковского [см. примечание 7 к ЗТ 15].

15. *На Кислярского набросились все:*
....— Левый, левый, не скрывайте!
— Ночью спит и видит во сне Милюкова!
— Кадет! Кадет!

1. Что еврея Кислярского подозревают в сочувствии кадетам, понятно: партия "Народной свободы" в правых кругах ассоциировалась с еврейством, ее именовали "жидо-масонской", а ее лидера П.Н.Милюкова — еврейским наймитом. Милюков, пишет А.В.Тыркова-Вильямс, "с самого начала стал любимцем евреев, был окружен кольцом темноглазых почитателей, в особенности почитательниц". Для этого имелись основания, т. к. "кадеты были убежденными заступниками евреев. Не говоря уже о том, что у кадет были лучшие ораторы. Евреи обожают все сценические эффекты, острые слова, представления, происшествия.... 'Речь' [орган кадетской партии] считалась еврейской газетой....Среди сотрудников действительно было немало евреев" [На путях к свободе, стр. 302, 304, 405, 383].

16. *— Кадеты Финляндию продали, — замычал вдруг Чарушников, — у японцев деньги брали! Армяшек разводили.*

1/2. Под "продажей Финляндии", очевидно, подразумевается восстановление первым Временным правительством автономных прав Финляндии, позволившее социал-демократам получить перевес в финском сейме (март 1917). Министром иностранных дел был тогда П.Н.Милюков.

Обвинения в пользовании "японскими деньгами" выдвигались против левых и либеральных деятелей в период русско-японской войны 1904-05. Правая газета "Новое время" писала, напр., что "японское правительство роздало 18 млн. рублей русским революционерам-социалистам, либералам, рабочим для организации беспорядков в России" [15.01.05]. Кадеты в то время еще не оформились как партия, но их будущие лидеры, напр., П.Б.Струве, получали от японцев предложения денег на революционную деятельность. Предложения делались через эсеров, принимавших японскую помощь [см. об этом Тыркова-Вильямс, На путях к свободе, стр. 194-195].

Под "разведением армяшек" Чарушников, по-видимому, подразумевает сочувственное отношение кадетов к проектам независимой Армении (в частности, партия к.-д. активно сотрудничала с Московским армянским комитетом в 1915-16; ряд ее виднейших членов входил в редколлегию московского журнала "Армянский вестник").

Слова и мысли Чарушникова в дореволюционной фельетонистике обычно вкладывались в уста крайних правых и шовинистов, напр.: "Я член союза русского народа. Студентов, и *жидов*, и прочих *кадюков*, и

армяшек надо вешать...." или "Все, все составили заговор против меня. *Кадеты*, немцы, мужики, кохинхинки, рабочие, поляки, сименталки, дипломаты, плимутроки, военные, *армяне*, индюки, *финны*, бульдоги, моряки", или характеристику читателя "в чинах": *Читает он "Новое время", / Не любит армян и жидов....* [Д'Ор, Депутат Иван Дырка, в кн. О сереньких людях, стр. 57; Азов, В палате N° 6-й, в кн. "Цветные стекла", стр. 95; Пауки в банке, стр. 33].

17. *Я всегда был октябристом и останусь им.*

1. Октябристы (Союз 17-го октября) — право-либеральная партия, игравшая значительную роль в 3-й и 4-й Государственных Думах. Ее наиболее известные деятели — А.И.Гучков, М.В.Родзянко, М.А.Стахович, С.Н.Шидловский и др.

18. *Но без кадетишек. Они нам довольно нагадили в семнадцатом году!*

1. "Справа на кадет, в особенности на Милюкова, тучей вздымалась ненависть", — пишет А.В.Тыркова-Вильямс. "Слушая речи правых, он мог впасть в манию величия. Они его считали источником, творцом всех революционных потрясений и событий. На правом фланге в выражениях не стеснялись" [На путях к свободе, стр. 367]. Ненависть крайне правых и монархистов к "приват-доцентам" кадетской партии усилилась в 1917 в связи с участием кадет в низложении императора Николая II, а затем во Временном правительстве.

19. *Заговорили о войне.*

— Не сегодня-завтра, — сказал Дядьев.

— Будет война, будет.

1. Ожиданием войны жили в 1927 отнюдь не одни противники Советской власти. Такие события, как полицейский налет на советское торговое представительство в Лондоне, разрыв Англией дипломатических отношений с СССР, убийство советского полпреда в Варшаве П.Л.Войкова, сообщения об участившихся диверсиях и террористических актах, порождали в широких кругах населения уверенность в неминуемом военном столкновении с западными державами. В мае Исполком Коминтерна опубликовал тезисы "О войне и военной опасности", а 4 июня Н.И.Бухарин в докладе на пленуме МК ВКП(б) заявляет: "Все мы сейчас абсолютно единодушны в том, что....необходимо в упор поставить вопрос о возможном нападении на СССР" [Пр 01.06 и 18.06.27]. М.Кольцов в фельетоне "Какая погода? Какое число?" сообщает, что вся Москва охвачена толками о том, будет война или нет, и предостерегает граждан от излишней паники [Пр 10.06.27]. "Говорят, война будет, чтоб им ни дна ни покрышки", — сетуют рядовые люди на улице [Ог 17.07.27]. Пресса лета и осени 1927 всемерно подогревает

указанные настроения, публикуя репортажи о маневрах и о массовой военной подготовке населения, предупреждая о возможности уличных боев в городах и т. п. [Город — фронт будущей войны, Ог 04.09.27; Неделя обороны: новой интервенции не допустим! Ог 11.09.27; К бою готовьтесь! Ог 25.09.27 и др.]. Иностранцы, наблюдающие Москву в это лето, также констатируют слухи о войне, о вероятных военных провокациях со стороны Англии, отмечают повсеместное присутствие марширующих и тренирующихся красноармейцев, маневры, тревоги, учения по оказанию первой помощи и т. п. [Fabre Luce, Russie 1927, p. 55; Dreiser Looks at Russia, p. 102]. Ильф и Петров весьма сдержанны в изображении такого политически щекотливого момента, как военная истерия; в соответствии со своей обычной тактикой, они локализуют высмеиваемое явление советской жизни прежде всего в сфере отрицательных, непричастных к социализму персонажей — провинциальных обывателей, членов "Союза меча и орала" (см. вступительную статью, § 1.4.4)

3c. Вместе с тем толки обывателей о близкой войне представляют собой известный сатирический мотив. Мы встречаем его, напр., у Кантемира в монологах говоруна и разносчика новостей Дамона: *Войско в Италью идет; война будет, вижу* [сатира 3-я, перв. редакция]; у Гоголя : "Это значит вот что: Россия... да... хочет вести войну" [Ревизор, д. 1, явл. 1]; "Говорят, что три короля объявили войну царю нашему" [Пов. о том, как поссор. Ив.Ив. с Ив.Никиф., гл. 2]. У Ильфа и Петрова, как обычно, актуальный житейский стереотип соединяется с книжным.

20. *Почтовые марки, имеющие хождение наравне....*

1. Такие марки были выпущены в России в военные годы (1915-17). Ряд марок из серии "Трехсотлетие дома Романовых" с портретами императоров был переиздан на толстой бумаге, без клея и с надписью на обороте: "Имеет хождение наравне с разменной серебряной монетой" или "наравне с медной монетой".

ГЛАВА 20

От Севильи до Гренады

1. *Позвольте, а где же отец Федор? Где стриженый священник церкви Флора и Лавра?*

3c. Литературная формула, ср. *Что ж мой Онегин? Полусонный....* или *А где бишь мой рассказ несвязный?* [Евг. Онегин, 1.XXXV и Путешествие Онегина]. Двойные "где?", как в ДС, ср. в "Полтаве: *Но* где же *первый, званый гость?* Где *первый, грозный наш учитель....? / И* где ж *Мазепа?* где *злодей?* [песнь 3].

2. *Бежал он по перрону с чайником кипятку....*

3b. Пассажир, бегущий за кипятком, — непременный элемент сценок поездной жизни в 20-е гг. и позже: "На станции все устремляются к будке с открытым окном. В будке помещается дымящийся котел с кипятком. Под кран котла подставляются всевозможные сосуды: бутылки, термосы, чайники, ведерки....Второй звонок. Все пассажиры несутся к своим вагонам. В вагоне кипяток тотчас же превращается в чай" [Эгон Эрвин Киш, Путешествие незнатн. иностранца, ТД 06.1927; то же в Wicksteed, Life Under the Soviets, p. 104-105]. "Не мне придется бегать на каждой станции за кипятком, не я буду распивать веселые вагонные чаи...." [Г.Гайдовский, К морю, очерк. КН 26.1926], и т. п.

3. *Взалкал отец Федор.*

2. "Взалкал" в Евангелиях означает "проголодался": "Там сорок дней Он был искушаем от диавола и ничего не ел в эти дни; а по прошествии их, напоследок взалкал" [Лк. 4.2]. "Горе вам, пресыщенные

ныне! ибо взалчете" [Лк. 6.25]. В переносном смысле: *Добра чужого ты взалкал* [Некрасов, Еще тройка].

4. *Письмо отца Федора.*

3с. Довольно близкую параллель к линии отца Федора представляет собой повесть Шолом-Алейхема "Менахем-Мендл", заглавный герой которой также пускается во всевозможные спекуляции в разных городах Российской империи и рассказывает о них в письмах к жене. Как и о. Ф., герой Шолом-Алейхема без конца сулит жене близкий коммерческий успех, подарки и хорошую жизнь: "Квартиру снимем на 'Ришелье', купим хорошую мебель и заживем так, как живут у нас в Одессе" (ср. о. Ф.: "заживем в Самаре, возле своего заводика" [ДС 27]); "Только бы реализация прошла благополучно — тогда я, с божьей помощью, куплю тебе все что пожелаешь, и гораздо больше, чем ты можешь себе представить"; "Я расспросил, где здесь покупают бриллианты, и присмотрел для тебя парочку вещиц" (ср. о. Федора: "когда мы разбогатеем, — а до этого днями нужно считать, — тогда и мусульманское покрывало купить можно будет" [ДС 32]). Отзывы Менахема-Мендла о городах напоминают путевые впечатления о. Ф.: "Я просто не в состоянии описать тебе город Одессу, его величие и красоту, его жителей с их чудесным характером, а также блестящие дела, которые здесь можно делать" (ср. о. Ф.: "Город Харьков шумный — центр Украинской республики. После провинции кажется, будто за границу попал" [ДС 20]). Почти каждое письмо Мендла кончается припиской: "Главное забыл!", и то же находим мы в письмах о.Ф.: "Да! Совсем было позабыл рассказать тебе про страшный случай...." [ДС 27]; "Перечел письмо и увидел, что о деле ничего не успел тебе рассказать" [ДС 32]. Как и авантюра о. Ф., предприятия Мендла кончаются крахом. [Шолом-Алейхем, Собр. соч., т. 1, стр. 333, 347, 366, 371 и др.]

Несомненна также связь писем отца Федора с письмами Ф.М.Достоевского к жене, опубликованными Центрархивом в 1926. Б.Сарнов, впервые указавший на эту параллель, отмечает текстуальные совпадения ("Твой вечный муж Достоевский" — ср. "Твой вечно муж Федя" [ДС 27]), а также сходства в ряде мотивов (просьбы прислать денег, предваряемые объяснениями в любви; жалобы на мелкие бытовые неприятности вроде потери зонтика — ср. потерю пиджака и картуза о. Федором [ДС 27, 32] и др.) [см. Сарнов, Тень, ставшая предметом, стр. 10-12].

5. *....и вдруг из-за угла с рыканьем человек на меня лезет, как лев....*

2. Евангельская терминология: "Супостат ваш диавол, яко лев рыкая, ходит, иский кого поглотити" [1 Петр., 5.8]; "И возопил гласом великим, яко лев рыкая" [Откр. 10.3]. "Сей же правитель....напустился на

меня с криком и рыканием" [из дневника протопопа Туберозова, Лесков, Соборяне, I.5].

6. *Брунса здесь уже нет.... Брунс служит теперь в Ростове.*

Зс. В дальнейшем окажется, что Брунс из Ростова переехал в Баку [см. письмо отца Федора в ДС 27]; приехав в Баку, священник обнаружит, что инженер отбыл в отпуск в Батум [ДС 32]. Подобная ситуация, когда искомый персонаж передвигается по свету, а ищущему без конца приходится узнавать, что тот недавно был здесь, но уехал, — известный тип поисков, представленный, среди прочего, в греческом романе Ксенофонта Эфесского о Габрокоме и Антии, в "Лавке древностей" Диккенса ("одинокий джентльмен", разыскивающий Нелл и ее деда), в конце "Аси" Тургенева, в "Приключениях капитана Антифера" Ж.Верна, в "Эванджелине" Лонгфелло, в "Лолите" Набокова (герой гоняется за Лолитой и Квилти по записям, оставляемым ими в мотельных книгах), в "Почте" С.Маршака (письмо следует за адресатом по свету) и др.

7. *От Севильи до Гренады....*

Зс. В названии и в тексте главы — цитаты из серенады Дон-Жуана (слова А.К.Толстого, музыка П.И.Чайковского). Как это часто бывает у Ильфа и Петрова, цитата не вполне точная: в драматической поэме Толстого "Дон-Жуан" читаем *Раздается стук мечей* (а не "звон", как в ДС). Серенада эта была популярным романсом и не раз упоминается в литературе. Пение ее обычно выражает некий подъем, прилив бодрости и сил, часто с вызывающим или фривольным оттенком. Так, в рассказе В.Л.Кигн-Дедлова "Лес" эти строфы исполняются в контексте мужских разговоров о женщинах и романах [Писатели чеховск. поры, т. 2, стр. 255]. В фельетоне М.Булгакова "Как он сошел с ума" пение их свидетельствует о буйном помешательстве [Забытое, стр. 43]. В его же "Собачьем сердце", как и в ДС, эта серенада связывается с амурными поползновениями стареющего бонвивана: ее напевает один из омоложенных пациентов проф. Преображенского, впервые за много лет почувствовавший себя мужчиной [гл. 2].

8. *От нее* [Лизы] *мог произойти только нежнейший запах рисовой кашицы или вкусно изготовленного сена, которым госпожа Нордман-Северова так долго кормила знаменитого художника Илью Репина.*

1. Наталья Борисовна Нордман-Северова (1863-1914) — жена И.Е.Репина. Имея оригинальные взгляды по целому ряду социальных и бытовых вопросов, настойчиво проводила их в жизнь, снискав себе репутацию эксцентрической, своенравной особы. Порядки, заведенные ею на даче Репина в Пенатах (Куоккала), во многом предвосхищали

стиль революционной эпохи. Гости Пенат вспоминают, среди прочего, обилие плакатов и изречений на стенах — "Не оскорбляйте прислугу, давая ей на чай", "Не ждите прислуги, ее нет", "Все делайте сами", "Не беспокойте горничную докладом, а бодро и весело ударьте в там-там", "Не оставайтесь к обеду без приглашения" и т. п. [ср. примечание 10 к ДС 8], обычай здороваться за руку с дворником и садовником [ср. примечание 16 ниже] и др.

Будучи убежденной вегетарианкой, г-жа Нордман учредила в доме строжайшую растительную диету, в которой главное место отводилось сену. Мемуаристка пишет: "Много посмеялись газеты над великим художником, который на старости лет начал 'сено есть'.... Действительно, суп из сена я у них ела, от вареного овса всячески увиливала, предпочитая утолять аппетит томатами, капустой и прочими привычными блюдами. Помню, подавалась 'селедка' не то из рубленой моркови, не то из картофельной шелухи. Хозяйка дома считала, что отбросов быть не должно, что все они применимы для еды (увы! в годы военного коммунизма мы сами принуждены были этому поверить)....Карикатуристы 'Петербургской газеты' усердно занимались ею" [Лидарцева, Воспоминания о Репине, стр. 101-102]. М.Горький, готовясь к визиту в Пенаты, советовал своим спутникам наесться как следует: "На всякий случай надо поесть мясца. Все-таки мы еще не лошади и питаться сеном успеем в старости" [Куприна-Иорданская, Годы молодости, стр. 226].

Сенная диета Репина, получившая громкую известность, была одним из курьезов богатой экстравагантностями российской belle époque. Фельетонист О.Л.Д'Ор упоминает ее рядом с другими модами и поветриями предвоенных лет: "Марья Николаевна....была склонна к 'новому искусству', любила Сологуба, Блока, 'Аполлон', сено и солому à la Репин...." [Стилизованная елка, в кн. Рыбьи пляски, стр. 157]. В сознании публики имя художника прочно связалось с сеном. К.Чуковский вспоминает: "Я слышал своими ушами в Крыму, в санатории, как, получив известие, что Репин скончался, одна вдова профессора, старуха, сказала другой: 'Тот самый, что сено ел'. Услышав эту чудовищную характеристику Репина, я, конечно, не мог не подумать, что в подобной его репутации виновата, в сущности, Наталья Борисовна" [Современники, стр. 646].

Упоминание г-жи Нордман в ДС не случайно — от нее несомненно тянутся нити к советской эпохе: для осведомленного читателя в ее чудачествах пророчески фокусируется целый ряд элементов быта 20-х гг., в том числе и вегетарианское меню Коли и Лизы — фальшивый заяц, "морковное жаркое", "картофельная чепуха" и проч. [ДС 17].

9. *Я здесь, Инезилья, стою под окном.*

Зс. Цитата из романса Глинки на слова Пушкина. Текст романса, печатавшийся вместе с нотами: *Я здесь, Инезилья, / Стою под окном. / Объята Севилья / И мраком и сном* — слегка отличается от пушкинского текста (у Пушкина: *Я здесь под окном*) [см. Алексеев, Из истории испано-русск. литературн. отношений, стр. 159].

10. *Совершенно разошедшиеся демоны....повезли парочку в кино "Арс".*

1. "Арс" — кинотеатр на Тверской (ул. Горького), в здании, где ныне помещается драматический театр им. Станиславского.

11. *После недолгих уговоров Ипполит Матвеевич повез Лизу в "Прагу", образцовую столовую МОСПО.*

1. "Прага" — ресторан на Арбатской площади, существует поныне. До революции там "собиралась богемно-купеческая и артистическая Москва"; вдоль ресторана тянулся "хвост высокосаночных лихачей" [Степун, Бывшее и несбывшееся, т. 1, стр. 316]. В 1927 слово "ресторан" в государственном секторе не применялось: в справочнике "Вся Москва" даже самые большие рестораны — "Прага", "Гранд-Отель", "Европа", "Савой" — числятся под рубрикой "столовых".

12. *"Прага" поразила Лизу обилием зеркал, света и цветочных горшков.*

Зс. Примерно те же признаки арбатского ресторана упоминаются в рассказе Бунина "Казимир Станиславович" (1916): "горшки с тропическими растениями, из тех, что переезжают с похорон на свадьбы и обратно" и "большой зеленоватый зал со множеством широких зеркал". В предреволюционные годы это уже не прежний, фешенебельный, но "большой, низкопробный ресторан". Сюжет рассказа Бунина содержит отдельные черты, позволяющие усмотреть его следы в данной главе ДС: заглавный герой, обнищавший и опустившийся дворянин, приезжает в "Прагу", чтобы вспомнить доброе старое время, и оставляет там (а затем в публичном доме) все свои деньги, оставаясь без копейки. Некоторые более частные сходства между романом и рассказом можно видеть во времени действия (апрель) и в поведении героя, напр.: "Казимир Станиславович несколько раз выходил из жаркого зала в прохладные коридоры, в холодную уборную, где странно пахло морем...." (ср.: "Ипполит Матвеевич часто вскакивал и, не извинившись, уходил в уборную").

13. *Теперь ему было положительно стыдно за свои баронские сапоги с квадратными носами, штучные довоенные брюки и лунный жилет....*

1. Тупоносые сапоги — несомненный признак старомодно-казенного вкуса. Ср. Бунина: "[старый улан] в просторном чесучовом костюме и тупоносых башмаках" [Натали, гл. 2, действие в 80-е гг.] или воспоминания старого кадета: "высокие, грубые юнкерские сапоги с широкими, как буква 'п', носами" [Вадимов, Люди и звери, стр. 7].

3с. Стыд Воробьянинова отдает классикой. У Бальзака провинциал Люсьен Шардон, попав в Париж, стыдится своего костюма и обуви. "Живое воображение....открыло ему безобразие его отрепий,.... старомодный покрой и и неудачный оттенок этого нелепого синего фрака....Жилет был чересчур короток и в забавном провинциальном вкусе....Нанковые панталоны он встречал только на простолюдинах.... Какая женщина могла подивиться красоте его ног в грубой обуви, привезенной из Ангулема?" [Утрач. иллюзии, ч. 2].

14. — *Будьте добры! — взывал он к пролетавшим мимо работникам нарпита. — Сию минуточку-с! — кричали официанты на ходу.*

3с. Носящиеся взад и вперед официанты — общее место ресторанно-трактирных сцен в русской литературе XIX-XX в. Ср. у Гоголя: "Половой бегал по истертым клеенкам, помахивая бойко подносом" [Мертв. души, гл. 1]; у Чехова: "Половые, толкаясь и налетая друг на друга, носили целые горы блинов...." [Глупый француз]; у Бунина: "веяло ветром от пробегавших к стойке и обратно официантов"; "половые носились вихрем"; "носятся, развевая фалды фраков, татары-лакеи"; "белые половые бегали, танцуя, выгибая спины и откидывая назад затылки" [Петлист. уши; Казимир Станиславович; Лика, гл. 12 и 15].

15. — *Однако, — пробормотал он, — телячьи котлеты два-двадцать пять....*

3с. Ср. в "Анне на шее" Чехова : "[Муж Анны] брал грушу, мял ее пальцами и спрашивал нерешительно: — Сколько стоит? — Двадцать пять копеек. — Однако! — говорил он и клал грушу на место".

16. *Скажите, товарищ, нет ли у вас чего-нибудь вегетарианского?*

1. Обращение "товарищ" к официанту, пожимание ему руки — черты демократизированного советского быта, отмеченные иностранцами: "Товарищ, кофе!" "Заливного поросенка, товарищ!" [Béraud, Ce que j'ai vu à Moscou, p. 62-65].

17. *В Ипполите Матвеевиче продолжал бушевать делопроизводитель загса.*

3с. Ср. у А.Аверченко: "Во мне заговорил игрок....", и далее: "Игрок во мне уже не говорил, а вопил благим матом" [Настоящ. парни, в кн. Рассказы (юмористич.), кн. 3, стр. 92].

18. *На время выручила концертная программа.*

1. О характере концертных программ в московских ресторанах в описываемое время сообщают иностранные наблюдатели. Типичные элементы ресторанной эстрады — частушки на злободневные темы, исполняемые парой певцов в крестьянских костюмах, гармоника, балалайка, танцы, неизменное сопрано, комик-конферансье. В "Праге" в январе 1927 для посетителей играет оркестр, поет украинский хор и читаются лекции. [Wicksteed, Life Under the Soviets, p.36; Benjamin, Moscow Diary, p.108.]

19. *Воробьянинов — растратчик.*

1/3b. Растрата — одно из наиболее частых в 20-е гг. должностных прегрешений, тема бесчисленных статей, рассказов, пьес, кинофильмов. В мае 1927, т.е. примерно в те же дни, когда Ипполит Матвеевич ухаживает за Лизой, "Известия" сообщают о серии судов над растратчиками: старший бухгалтер, присвоивший 43 тыс. рублей казенных денег, приговорен к расстрелу, заведующий магазином, растративший 16 тыс. — к 8 годам со строгой изоляцией [Из 18.05 и 21.05.27]. Обычные атрибуты растрат — женщины, рестораны, катанье на извозчике, такси или казенной машине. Журнал "Красная Нива" передает рассказы московских лихачей: "С наших козырьков человек обязательно в Бутырки попадает. Сидит он себе в железном тресте, а потом в 'Прагу' как зачнет ездить — значит, до казны добрался" [Г.Яффе, Руки и вожжи, КН 17.1929].

"Судя по некоторым признакам, сейчас утверждается [в литературе] мода на растратчика", — отмечает пресса [См 28.1927]. Наиболее известное произведение на эту тему — "Растратчики" В.Катаева (1927); можно упомянуть также фельетоны М.Булгакова: "День нашей жизни", "Угрызаемый хвост", "Бубновая история" и М.Кольцова: "Путешествие в Дюшанбе", "Пустите в чайную"; повесть Вл.Лидина "Идут корабли"; сборник "Растраты и растратчики" (ред. Ф.Благов, 1926); фильмы "Круг" ("Долг и любовь"), "В трясине", "Свои и чужие", "Растрата" и др. [Сов. художеств. фильмы, т. 1, стр. 183, 204, 292, 308].

3а. Ср.упоминания о растратчиках в ЗТ 4 (работники арбатовского кооператива), 11 (тов.Индокитайский), 17 (Паниковский-растратчик).

3с. В общелитературном плане эпизод воробьяниновской растраты, как и ряд других моментов, связанных с компаньонами Бендера,

реализует мотив 'бестолковых спутников', нередкий в романах с приключениями и путешествиями. Как правило, спутники недальновидны, слабы, хитры, делают глупости и восстают против вождя, нанося вред общему делу. Классический пример — в "Одиссее" (съедение священных быков и последовавшие бедствия); в новой литературе мотив представлен у Филдинга (Партридж в "Томе Джонсе", который то злоумышляет против хозяина, то злословит о нем, то уговаривает его прекратить путешествия, то подбивает на нечестные поступки, то сам проворовывается), у Диккенса (дед в "Лавке древностей", проигрывающий общие деньги), у Стейнбека (Ленни в "Of Mice and Men"). Во втором романе Ильфа и Петрова ненадежный спутник, постоянно нарушающий планы и расчеты Бендера, представлен в лице Паниковского.

20. *Ночной зефир / Струит эфир.../ Шумит, / Бежит / Гвадалквивир.*

3с. Первая строфа стихотворения Пушкина "Ночной зефир..." (1824). Эти стихи — один из первых в русской поэзии образцов испанской топики (плащ, Севилья, Гвадалквивир, мантилья, балкон, шпага, старик-муж, дуэнья, соперник и т. п.), которая затем многократно повторялась разными поэтами, превратилась в шаблон и была осмеяна в пародиях Козьмы Пруткова ("Желание быть испанцем" и др.). "Ночной зефир" был положен на музыку целым рядом композиторов (Глинкой, Верстовским, Даргомыжским, Есауловым, Лурье), включался в песенники и вошел в народный обиход: напр., в рассказе Н.А.Лейкина "Именины старшего дворника" (1885) солдат поет его горничной.

21. *Затем Ипполит Матвеевич подружился с лихачом, раскрыл ему всю душу и сбивчиво рассказал про брильянты. — Веселый барин! — воскликнул извозчик.*

3с. "Веселый барин" — "извозчичье" клише, ср.: "— Гы-ы! — ухмыляется Иона. — Ве-еселые господа!" [Чехов, Тоска]. 'Раскрытие души перед извозчиком' представлено у Чехова в обратном виде (извозчик хочет рассказать седоку о смерти сына). В прямом виде этот мотив дан у Толстого [Юность, гл. 8] и намечен в уже упомянутом рассказе Бунина "Казимир Станиславович", где герой пытается делиться с извозчиком воспоминаниями.

ГЛАВА 21

Экзекуция

1. *Аукционный торг открывался в пять часов.*

1. Аукционы на мебель и предметы старины — типичное явление 20-х гг.; объявления о них постоянно встречаются в рекламных отделах прессы; крестьяне обзаводятся на них мебелью; ведутся дискуссии об их целесообразности [напр., Кому выгодны аукционн. торги, Пр 15.03.27].

5. Выразительная структура сцены аукциона в ДС 21 подробно анализируется в статье А.Жолковского и автора [Структурн. поэтика — порождающ. поэтика, стр. 84-88].

2. *Фигура, изображающая правосудие. Кажется, парная к только что купленной.*

3с. Мотив парных бронзовых фигур знаком нам по рассказу Чехова "Произведение искусства".

3. *— Десять стульев из дворца, — сказал вдруг аукционист.*

3b. Многие предметы, продаваемые на аукционах, выдавались за "царские", "из дворца" и т. п. Ср. рассказ М.Зощенко "Царские сапоги" [Бегемот, 10.1927].

4. *Остап повернулся, выбросил вверх руку и сказал:*

— Двести.

Все головы повернулись в сторону концессионеров.

3с. Ср. "Пиковую даму": "Сколько-с? — спросил, прищуриваясь, банкомет....— Сорок семь тысяч, — ответил Германн. При этих словах все головы обратились мгновенно, и все глаза устремились на Германна" [гл. 6].

Несомненны и другие переклички между этим эпизодом ДС и "Пиковой дамой". В частности, сходна техника, которой в ДС и у Пушкина оттеняется момент проигрыша и узнания о нем. Оба раза фатальный поворот происходит, когда победа уже кажется обеспеченной — туз лег налево, стулья куплены ("Утрата достигнутого" [см. Shcheglov and Zholkovsky, Poetics of Expressiveness, p. 138-140]). Оба раза герой, уверенный в победе и погруженный в грезы о богатстве, возвращается к реальности чьими-то *словами* , т. к. зрительное слежение за игрой у него, по-видимому, отключено: "Дама ваша убита"; "—А почему же 230, а не 200? — услышал Ипполит Матвеевич".

5. *— А скажите, — поспешно спросил* [незнакомец] *Остапа, — здесь в самом деле аукцион?....И здесь в самом деле продаются вещи? Замечательно!....И в самом деле можно дешево купить? Высокий класс! Очень, очень! Ах!*

3с. Манера речи Авессалома Изнуренкова, в частности, его бесконечные вопросы и переспрашивания: "действительно? в самом деле?" и т. п., имеет аналогию в "Дэвиде Копперфильде", где одно из второстепенных действующих лиц — Роза Дартл — говорит сходным образом. Ср.: "Достойный джентльмен? Значит он и в самом деле достойный?.... Ах, в самом деле? Объясните мне. Люди такой породы — они и в самом деле животные, чурбаны, существа совсем иного порядка? Мне так хотелось бы знать....Ах, это и в самом деле ваше прозвище, м-р Копперфильд?" и т. п. [гл. 20]. О других возможных источниках образа Изнуренкова и его фамилии см. примечание 1 к ДС 23.

6. *Он....направился к ближайшему асфальтовому чану и вступил в деловой разговор с беспризорными.*

1. Чаны с горячим асфальтом служили для беспризорных прибежищем от холода и ветра.

3с. Мотив обращения Бендера к беспризорным позаимствован, по-видимому, из рассказов Конан Дойла о Шерлоке Холмсе. Знаменитый сыщик иногда нанимает уличных мальчишек ("Baker Street Irregulars") для сбора информации, особенно если надо вести поиск сразу во многих местах [ср. The Sign of Four , A Study in Scarlet и др.; см. примечание 2 к ДС 5].

7. *Он — бывший почетный гражданин города Кологрива и до сих пор кичится этим титулом.*

1/3. Кологрив — город на р. Унже в Костромской губернии, уездный центр. Часто фигурирует как синоним захолустья. Тэффи пишет: "Где-нибудь в далеком Кологриве, распивая чаи с мармеладами, вспоминаешь о Военно-Грузинской дороге и пугаешь величием своего подвига какого-нибудь знакомого бакалейщика". Н.Погодин упоми-

нает Кологрив в одном ряду с такими третьестепенными городами, как Сычев или Красно-Кокшайск [Тэффи, Горы, в кн. Человекообразные, стр. 103; Погодин, Пойдемте в советск. чайную, Ог 15.01.28].

8. *А можно устроить дуэль на мясорубках....Пораженный противник механически превращается в котлету.*

3с. Битва с помощью кухонной утвари — мотив, нередкий в бурлескной и карнавальной литературе. У Рабле, одного из любимых писателей Ильфа, описывается война Пантагрюэля с Колбасами, где солдаты вооружены "вертелами, жаровнями, каминными решетками, сковородами, лопатками, противнями, рашперами, кочергами, щипцами, подвертельной посудой для стекания мясного сока, метлами, котлами, ступками, пестиками" и т. д. [Гаргантюа и Пантагрюэль, IV.41; см. замечания М.М.Бахтина о сражении и убийстве как "телесной жатве", в кн. Творчество Ф.Рабле, стр. 225-227]. В "Королевской невесте" Гофмана оружием в борьбе со хтоническими чудовищами, принявшими вид овощей, служат кастрюли, сковороды, уполовники [гл. 5]. В его же "Крошке Цахесе" упоминаются другие хозяйственые предметы в роли дуэльного оружия: "На чем же мне теперь, — шепнул Бальтазару Фабиан, — драться с этим уродцем, на паяльных ли трубках или на сапожных шилах? Не могу же я драться другим оружием, когда у меня такой ужасный противник" [гл. 3].

Превращение Воробьянинова в котлету перекликается с мечтами Коли об "обширной свиной котлете", где, между прочим, тоже возникает мотив дуэли ("кость из котлеты торчала, как дуэльный пистолет" [ДС 17]).

ГЛАВА 22

Людоедка Эллочка

1. *Эллочка Щукина.*

3с. Имя героини, мечтающей походить на дочь Вандербильда, могло быть навеяно авторам современной прессой, где упоминаются блестящие женщины: внучка миллионера Элита Струк [в романе 25-ти писателей "Большие пожары", Ог 1927] и дочь немецкого миллионера Элеонора Стиннес [Ог 25.09.27].

2. *Вот слова, фразы и междометия, придирчиво выбранные ею из всего великого, многословного и могучего русского языка.*

3с. Неточная цитата из стихотворения в прозе Тургенева "Русский язык": "....О великий, могучий, правдивый и свободный русский язык!" Как штамп, она употребляется у А.Аверченко: "Ты, может быть, и знаешь арифметику, но русского языка — нашего великого, разнообразного и могучего русского языка — ты не знаешь" (NB: тургеневский текст переиначен почти так же в ДС) [Бельмесов, в кн. Избр. рассказы, стр. 194]. Изречение это — с тем же оттенком иронии в адрес портящих язык, что и у Ильфа и Петрова, — напоминает Ленин в докладе на XI съезде партии [Полн. собр. соч., т. 45, стр. 80].

3. *Словарь Эллочки Щукиной.*

4. По свидетельству Л.Славина, "зародыш словаря Эллочки-людоедки, впоследствии с таким блеском развитый Ильфом и Петровым", впервые возник в одном из "импровизированных застольных скетчей" Ю.Олеши [Воспоминания о Юрии Олеше, стр. 12]. Впрочем, по крайней мере некоторые из эллочкиных словечек авторы позаимствовали у

других лиц [см. примечание 4]. Словарь Эллочки — 17 слов и выражений — целиком приведен в записной книжке Ильфа вместе с другими заготовками для ДС [Собр. соч., т. 5, стр. 140].

4. *Мрак.*

4. Слово позаимствовано у А.А.Радакова, известного сатириконовского художника. Радаков, сотрудничавший в советской прессе, в том числе в "Гудке", воплощавший живую связь и преемственность между традициями "Сатирикона" и кругом Ильфа и Петрова, был колоритной личностью. "Как сейчас слышу его любимое словцо, с помощью которого он любил выражать самые разные свои чувства. — Адово! — изрекал Радаков, увидев чей-нибудь отличный рисунок.... — Адово! — ругался он, узнав от кассира, что очередной гонорар его пошел в погашение когда-то взятого аванса. Другим словцом, которым Радаков обозначал самые неожиданные свои эмоции, было слово 'мрак'. — Мрак! — неожиданно бросал он....только для того, чтобы выразить свое неудовольствие недостаточно холодным пивом или переваренными сосисками. В быту Алексей Александрович пользовался удивительно малым запасом слов, и в этом отношении у него было немало общего с людоедкой Эллочкой из 'Двенадцати стульев'. Кстати, Ильф и Петров отлично знали Радакова, часто с ним встречались и, составляя несложный словарь этой своей героини, включили в него и излюбленное радаковское словцо 'мрак'" [Кремлев, В литератури. строю, стр. 171; о Р. см. также Кузьмин, Штрих и слово, стр. 118-124].

5. *Она* [Фима Сóбак] *принесла с собой морозное дыхание января и французский журнал мод.*

3с. Литературный штамп, ср., напр.: *Принесла мне с собою ты свежесть полей / И цветов благовонных лобзанья* [известный романс — А.А.Голенищев-Кутузов, Не смолкай, говори...(1888)] и др. В какой-то мере здесь слышится и отголосок Блока (*Она пришла с мороза....Она немедлено уронила на пол / Толстый том художественного* журнала....).

6. *Утро другого дня застало Эллочку в парикмахерской.*

3с. Повествовательный штамп из романов с путешествиями. Ср.: "Наступивший день застал их все еще в пути" [Диккенс, Лавка древностей, начало гл. 70]; "Рассвет застал нас в бездонном ущелье"; "Заря третьего дня захватила нас на очень голом склоне" [Стивенсон, Похищенный, гл. 20 и 24] и т. п.

7. *Оживленная беседа затянулась далеко за полночь.*

3с. Фраза с литературным оттенком, ср.: "Однажды....мы засиделись у майора С. очень долго; разговор, против обыкновения, был занимателен" [Лермонтов, Фаталист].

8. *Получишь у Пушкина.*

2. Пушкин — часто упоминается в разговорной речи 20-х гг. как "кто-то, заведомо не имеющий отношения к текущим практическим делам". Ср. в "Мастере и Маргарите" М.Булгакова: "[Управдом] Никанор Иванович....совершенно не знал произведений поэта Пушкина, но самого его знал прекрасно и ежедневно по несколько раз произносил фразы вроде: 'А за квартиру Пушкин платить будет?' или 'Лампочку на лестнице, стало быть, Пушкин вывинтил?', 'Нефть, стало быть, Пушкин покупать будет?'" [гл. 15]. В этом значении употреблялись и другие имена высокопоставленных особ, великих людей, мифологических героев и т. п.: "съеденные пирожки за счет доходов аглицкого короля" [Гоголь, Ревизор]; "А кто брал? Папа римский брал?" [ЗТ 18] и др.

9. *Остап обещал подарить очаровательной хозяйке несколько сот шелковых коконов, якобы привезенных ему председателем ЦИК Узбекистана.*

1. Председателем ЦИК Узбекистана в 1927 был Файзулла Ходжаев; известно, что его имя использовалось жуликами и самозванцами [см. примечание 9 к ЗТ 2]. Летом 1927 газеты сообщали об успехах коконозаготовительной кампании в Узбекской ССР [Богатый урожай коконов в Фергане, Пр 11.06.27].

ГЛАВА 23

Авессалом Владимирович Изнуренков

1. *Авессалом Изнуренков.*

3. Фамилия, возможно, взята из рассказа В.Инбер "Текстильмечта", где фигурирует студент Дмитрий Изнуренков [Соловей и роза, стр. 264]. У Чехова есть персонаж по фамилии Измученков [Сельск. эскулапы]. Отдельные черты Изнуренкова восходят, по-видимому, к Диккенсу; в частности, постигающая его неприятность — опись имущества — неоднократно случается с м-ром Скимполом в "Холодном доме". О диккенсовских чертах в речи Изнуренкова см. примечание 5 к ДС 21.

4. О происхождении образа Изнуренкова свидетельствует С.Гехт: "Вспомнит ли кто-нибудь сегодня Михаила Глушкова? Может быть, упомянет какой-нибудь литературовед, сделав примечание, что прототипом одного из персонажей романов Ильфа и Петрова, остроумца Изнуренкова, был М.Глушков. Ильф и Петров назвали его в романе неизвестным гением, который 'выпускал не меньше шестидесяти первоклассных острот в месяц'. Они с улыбкой повторялись всеми, но Глушков, неизвестный людям и тогда, едва ли вспомнится кому-нибудь теперь. Едва ли разыщет кто-нибудь тысячи его острот, делавших славу журналам и привлекавших читателей. Остроты ведь были не подписаны.

Ильф всегда был рад шумному, доброму Глушкову, который был очень доволен образом Изнуренкова и даже поцеловал за это Ильфа в плечо" [Семь ступеней, в кн. Воспоминания об Ильфе и Петрове, стр. 116].

Несколько более конкретный портрет Глушкова дает И.Кремлев: "В 20-х гг. в редакциях московских сатирических журналов был хорошо известен 'темист' Глушков, изнуренный, болезненного вида человек лет тридцати, ничем другим, кроме выдумывания тем и остроумных подписей под рисунками, не занимавшийся. Страсть к азартным карточным играм одолевала его и отпускала порой лишь для игры... на бегах. За карточным столом он оставлял все, что зарабатывал в нескольких, пользовавшихся его необычными услугами редакциях. Конечно, у него был совершенно особый склад ума и бесспорный талант, но совершенно пустой, такой, какими бывают великолепные с виду, но никуда не годные орехи..." [В литературн. строю, стр. 197].

Чрезмерная строгость мемуариста вызывает сожаление. Безвестный темист Михаил Глушков заслужил свою частицу бессмертия и нашей признательности — хотя бы тем, что был автором фразы "Ключ от квартиры, где деньги лежат", с которой началось литературное существование Остапа Бендера [см. примечание 3 к ДС 5].

2. *Шаляпин пел. Горький писал большой роман. Капабланка готовился к матчу с Алехиным. Мельников рвал рекорды....Авессалом Изнуренков — острил.*

1. Обратим внимание на то, что соавторы вполне уважительно отзываются о Ф.И.Шаляпине в то самое время, когда советская печать весьма резко на него нападала, — см., напр., фельетон М.Кольцова "Широкая натура" или стихотворение Маяковского "Господин 'народный артист'" [Пр 02.07.27 и Комсом. правда, 02.06.27]. Шаляпину вменялась в вину денежная помощь белоэмигрантам, слухи о которой (видимо, необоснованные) вызывали особое негодование ввиду обострившейся антиэмигрантской и антидиверсионной кампании в СССР [см. примечание 19 к ДС 5]. 24 августа 1927, незадолго до начала работы Ильфа и Петрова над романом, Шаляпин был лишен звания народного артиста республики.

М.Горький печатал с июня 1927 в "Правде" отрывки из романа "Жизнь Клима Самгина".

Матч на первенство мира по шахматам между Х.-Р.Капабланкой и А.А.Алехиным состоялся в Буэнос-Айресе в сентябре 1927 и принес победу Алехину.

Мельников, Яков Федорович (1896-1960) — чемпион России, СССР и Европы по скоростному бегу на коньках.

3. *Он уязвлял своими остротами....граждан, не желавших снижать цены.*

1. Кампания за снижение государственных и кооперативных цен была одной из злободневных тем средств массовой информации в

1927. Ей посвящены стихотворения Маяковского "Маленькая цена с пушистым хвостом" и "Негритоска Петрова" [Полн. собр. соч., т. 8].

Примеры острот на тему снижения цен, которые могли бы быть сочинены Изнуренковым: "Не в его стиле. [К 1 июня цены должны быть понижены на 10%.] Госкоопторговец: — Не нравится мне этот новый стиль! То ли дело по старому: первое июня было бы на две недели позже!" [рис. Д.М., Кр 18.1927]; "В ночь на 1 июня (драма кооператора). Он: — Ах! Если бы эта ночь никогда не кончалась! Она: — Неужели ты так меня любишь? Он: — Нет. Но я цены не люблю снижать. А завтра — срок" [рис. Ю.Ганфа, Кр 21.1927]; "*Зима! Крестьянин, торжествуя, / На дровнях обновляет путь. / Лошадка, цен сниженье чуя, / Плетется рысью, как-нибудь*" [Стихи Пушкина, идеологически выдержанные Савелием Октябревым, Кр 38.1927]; "Деревенский кооператив с принудительным ассортиментом: *Янтарь на трубках Цареграда, / Фарфор и бронза на столе....*[далее по Пушкину] — и на все цены снижены на 5 проц.!" [Савелий Октябрев в Кр 16.1927].

4. ***"А поутру она вновь улыбалась перед окошком своим, как всегда..."***

2. Популярная песенка 10-х гг. о девице, неизменно улыбавшейся несмотря на ужасающие превратности судьбы, напр.: *И с двадцать третьего этажа / Ее бросают под мотор..../ Автомобиль того и ждал, / Бедняжку мигом распластал....* Припевом после каждого приключения было: *А поутру она вновь улыбалась / Перед окошком своим, как всегда, / Ее рука с цветком изгибалась, / И вновь лилась из лейки вода.* Песенка входила в репертуар театра Никиты Балиева "Летучая мышь" [Пяст, Встречи, стр. 199-200; Сахарова, Комментарии, стр. 445].

5. ***Дверь прищелкнула медным язычком американского замка и затворилась.***

3с. Приключение инженера Щукина — пример известного мотива: 'персонаж, вытолкнутый в неподобающем виде на открытое место, безуспешно пытается вернуться в укрытие'. Встречается у Боккаччо [Декамерон VII.4] и у Мольера [Жорж Данден]: оба раза речь идет о ревнивце, которого жена обманом выслала на улицу, не пускает обратно и публично стыдит. Мотив представлен также у Диккенса: в "Пиквикском клубе" [гл. 36] м-р Уинкль выходит из гостиницы на улицу в дезабилье, чтобы отворить дверь, дверь захлопывается, герой мечется перед портшезом дамы, на виду у ее свирепого мужа, выглядывающего из окна; в "Крошке Доррит" [I.29] служанка Эффери в грозу и дождь оказывается за дверью, не может войти, и оказавшийся рядом авантюрист Риго — подобно Бендеру в сцене со Щукиным! — применяет "профессиональные" приемы, чтобы впустить страдалицу в дом. Сход-

ное приключение лежит в основе "Принца и нищего" Марка Твена: принца, вышедшего за ворота дворца, стража не пускает назад, так как на нем лохмотья нищего. В более широком плане сюда относятся мотив одежды, украденной у купающегося (ср. "Роман с контрабасом" Чехова), а также сказочное превращения героя в животное — уязвимое, беспомощное, лишенное прав: осла, птицу, мышь, насекомое и т. п.

6. *Его фигура осветилась разноцветными ромбами и квадратами окна. Он стал похож на арлекина, подслушивающего разговор Коломбины с Паяцем.*

1. Девятиэтажный дом, где временно живет инженер Щукин, несомненно, принадлежит к числу солидных зданий "модерн" и "бель эпок", построенных в Москве в первые пятнадцать лет XX в., с просторными, хорошо освещенными лестничными клетками и цветными витражами на площадках. Об этом говорит и упоминание о дворнике, живущем в "парадном, под лестницей", и американские замки на дверях.

3с. Авторы, по-видимому, имеют в виду оперу Леонкавалло "Паяцы", однако неточно передают ситуацию: в опере, наоборот, Паяц застигает жену (Коломбину) с соперником (Арлекином). То же — в "Балаганчике" Блока, где несчастный влюбленный (Пьеро) подслушивает разговор Коломбины и Арлекина.

7. *Он уже повернул в новый пролет лестницы, как вдруг дверной замок нижней квартиры выпалил и из квартиры вышла барышня с балетным чемоданчиком. Не успела барышня сделать шагу, как Эрнест Павлович очутился уже на своей площадке. Он почти оглох от страшных ударов сердца.*

3с. Реминисценции из "Преступления и наказания" (Раскольников на лестнице после убийства старухи, I.7)?

ГЛАВА 24

Клуб автомобилистов

1. *В редакции большой ежедневной газеты "Станок", помещавшейся на втором этаже дома народов, спешно пекли материал к сдаче в набор.*

4. Редакция "Станка" воспроизводит многие черты редакции "Гудка" — ежедневной газеты профсоюза железнодорожников, в которой авторы ДС работали до 1928 (Ильф с 1923, Петров с 1926). Одновременно с ними в "Гудке" сотрудничали М.Булгаков, Ю.Олеша ("Зубило"), В.Катаев, Л.Славин, М.Козачинский, С.Гехт и другие литераторы, происходившие в большинстве из южного ("одесско-киевского") культурного региона, давшего советской литературе целую плеяду талантов.

Как и ряд других газет и журналов, "Гудок" помещался в колоссальном доме ВЦСПС на Солянке, носившем название "Дворец труда" (в романе — Дом народов). "До революции во Дворце Труда был воспитательный дом — всероссийский приют для сирот и брошенных детей, основанный известным просветителем Бецким еще при Екатерине Второй....То был громадный, океанский дом с сотнями комнат, бесчисленными переходами, поворотами и коридорами, чугунными лестницами, закоулками, подвалами, наводившими страх, парадными залами и даже с бывшей домовой церковью". "Бесконечные сводчатые коридоры Дворца Труда — точные прообразы тех, по которым будет метаться вдова Грицацуева в погоне за Остапом...." Прогуливаясь по одному из этих коридоров, Ильф и Петров согласились писать вместе

свой первый роман; работа над ДС происходила в вечернее время, "в громадном пустом здании", в редакционной комнате так наз. четвертой полосы, где сосредоточивались лучшие литературные силы "Гудка". [К.Паустовский, Четверт. полоса, в кн. Воспоминания об Ильфе и Петрове, стр. 84-85; М.Штих (М.Львов), В старом "Гудке", там же, стр. 93; Петров, Из воспоминаний об Ильфе, стр. 510-512.]

2. — *У нас секаровская жидкость! — кричал он грустным голосом.*

1. Секаровская жидкость — "вытяжка из половых желез, приготовленная по способу проф. д-ра Бюхнера" [из отделов рекламы газет и журналов в 1927]. До революции аналогичный препарат был известен под названием "экстракт Броун-Секара" [Горький, Портреты, стр. 285].

3. *Художник....набросал карандашом худого пса. На псиную голову он надел германскую каску с пикой. А затем принялся делать надписи....* [до конца абзаца].

1. Отношение советских средств массовой информации к Германии было в 1927 достаточно сочувственным — ее представляли как жертву империализма Англии, Франции и США, высасывающих соки из немецкой нации посредством всяческих ограничений ее послевоенного развития и, в частности, жесткого режима репараций. Надпись "мечты о реванше" на челюсти собаки, изображающей Германию, относится, вероятно, к деятельности профашистских и шовинистических организаций вроде влиятельного *"Стального шлема"*, упоминаемого несколькими строчками выше, — на это указывает и каска с пикой на голове собаки. *План Дауэса* в 1924-29 регулировал развитие германской экономики и обеспечивал источники репарационных платежей; привел к заметному улучшению экономического положения Германии. В советской прессе был обличаем как орудие эксплуатации германских рабочих. *Данцигский*, или *Польский* коридор — "узкая полоса польской территории, отделяющая в нижнем течении р. Вислы Восточную Пруссию и вольный город Данциг от остальной Германии и дающая Польше доступ к морю" [БСЭ, 1-е изд., т. 20]; созданный Версальским договором, Данцигский коридор был источником напряженности между Германией и Польшей в период между войнами. *Штреземан* — германский министр иностранных дел в 1923-29, активно боролся за повышение роли Германии в международных делах и за ее освобождение от опеки Антанты. Советская пресса признавала, что он "не принадлежит к числу твердолобых буржуазных министров". Но в то же время о нем писали, что он "дробит скулы и крушит ребра в темном польском коридоре" [Н.Корнев, Д-р Штреземан, Ог 11.03.28; ТД 01.1927, стр. 5]. *Пуанкаре* — бывший президент, премьер-министр Франции в 1926-29.

4. ***Иностранцы с любопытством смотрели на красную ручку с пером N° 86, которая была прислонена к углу комнаты.***

1. Перо N° 86 — наиболее известный тип пера. Было в ходу с дореволюционных времен: упоминается, среди прочего, в воспоминаниях С.Я.Маршака: "Перышки,....крупные, желтые, с четко выдавленным номером '86'" [В начале жизни, стр. 570] и в рассказе А.И.Куприна "Царский писарь". Употреблялось и в советскую эпоху — вплоть до 40-х гг., когда перьевую ручку вытеснила автоматическая.

5. ***А когда вам поручили чубаровское дело, вы что писали?***

1. Чубаровское дело — уголовное дело, слушалось в Ленинградском губсуде в декабре 1926. 22 человека в возрасте 17-25 лет — в их числе более десяти комсомольцев и один кандидат в партию — обвинялись в изнасиловании девушки, готовившейся к поступлению на рабфак. Местом преступления был сад "Кооператор" в Чубаровом переулке, откуда и название дела, получившего широкую огласку в советской печати и за рубежом. Один из общественных обвинителей, журналист, говорил на суде: "Чубаровское дело затрагивает огромные социальные вопросы. Оно касается вопросов быта и жизни миллионов трудящихся нашего Союза, касается вопроса о нашей молодежи, о нашей трудовой смене....Величайшее значение настоящего процесса состоит в том, кто поведет за собой нашу молодежь — чубаровцы или советская общественность. Рабочий класс сейчас скажет словами Тараса Бульбы: 'Я тебя породил, я тебя и убью'". Суд приговорил семерых обвиняемых к расстрелу, остальных — к срокам заключения от 3 до 10 лет. [Ог 09.01.27; КН 05.1927; КП 02.1927 и др.]

6. ***А запишись ты лучше в друзья детей.***

1. Общества "Друг детей" по борьбе с беспризорностью, существовавшие во всех крупных городах Союза, имели целью "помочь детям вырваться из цепких лап улицы" [КП 22.1927; см. примечание 2 к ДС 5].

ГЛАВА 25

Разговор с голым инженером

1. [Бендер] *имел такой вид, будто бы вся Москва с ее памятниками, трамваями, моссельпромщицами, церковками, вокзалами и афишными тумбами собралась к нему на раут.*

1. Моссельпромщицы — продавщицы Московского Сельско-промышленного кооперативного товарищества (Моссельпрома), торговавшие папиросами, конфетами и другими мелкими изделиями. А.Гладков вспоминает их синие лотки и форменные кепи с длинными козырьками в Москве середины 20-х гг. [Поздн. вечера, стр. 24]. М.Булгаков в 1923 пишет: "выросли грибы невиданные — с черными головами. Молодые люди мужского и женского пола в кепи точь-в-точь таких, в каких бывают мальчики-портье на заграничных кинематографических фильмах. Черноголовцы имеют на руках повязки, а на животах лотки с папиросами. На кепи золотая надпись: 'Моссельпром'" [Шансон д'эте, в кн. Ранн. неизданн. проза, стр. 120]. Моссельпромовская продавщица — характерная фигура московской улицы, запечатленная на обложках тогдашних журналов [напр., ИР 16.02.29], в художественных фильмах ("Папиросница от Моссельпрома", 1924, с Юлией Солнцевой в заглавной роли), в стихах: *Ты вместо имени и отчества / Надела шапку "Моссельпром".... // До ночи бродишь грязью липкою / С тяжелой кладью папирос.... // О разреши от сердца жгучего / В тени бульваров прикурить!...* [Б.Ковынев, Моссельпромщица, КН 29.1926].

2. *Он вразвалку подошел к смущенному старику извозчику и треснул его кулаком по ватной спине.*

1. Вата — непременный элемент зимней экипировки извозчика и кучера: по словам мемуариста, московские кучера зимой носили "армяк с чудовищными, подбитыми ватой фалдами", летом — "безрукавку поверх голубой косоворотки и кучерскую шапку с павлиньими перышками" [Никулин, Годы нашей жизни, стр. 8]. "У них [извозчиков] были невероятно большие ватные груди и бороды, белые от инея....Иногда кучера, чтобы согреться, начинали несгибающимися руками бить себя по ватной груди" [Эренбург, Люди, годы, жизнь, кн. 1-2, стр. 37]. В.Набоков описывает сани и "огромный, в синем сборчатом ватнике, кучерский зад" [Другие берега, II.2]. Ср. также стихи Н.Заболоцкого: *Сидит извозчик, как на троне, / из ваты сделана броня...* (декабрь 1927). Не вполне понятно, почему у Ильфа и Петрова извозчик одет в ватник в разгар лета; видимо, эта неточность допущена авторами в их стремлении придавать каждому бытовому явлению его наиболее отстоявшиеся и хрестоматийные черты (если извозчик, то непременно в вате).

3с. Спина кучера, особенно защищенная ватой, — удобный объект для ударов, выражающих эмоциональное возбуждение седока. Барин, колотящий извозчика по спине, — общее место кучерской топики в русской литературе. Чаще всего бьют в нетерпении, желая ускорить езду. У Гоголя майор Ковалев "всю дорогу не переставал тузить [извозчика] кулаком в спину, приговаривая: 'скорей, подлец! скорей, мошенник!'" [Нос]. То же у советских авторов: "бешено начал тузить [извозчика] в спину с воплем: — Езжай!" [Булгаков, Дьяволиада, гл. 7] и др. Реже на спине извозчика вымещают личную досаду: чеховский герой Старцев, потерпев любовную неудачу, "кажется, взял бы и зарыдал или изо всех сил хватил бы зонтиком по толстой спине Пантелеймона" [Ионыч].

3. *— Так вы не можете войти в квартиру? Но это же так просто!*

3с. Параллели к сцене, где Бендер спасает голого инженера, ногтем отпирая замок, есть у Диккенса [Крошка Доррит, см. примечание 5 к ДС 23] и у Аверченко, где вор, пришедший обокрасть квартиру, с помощью отмычки впускает хозяев в дом [Без ключа, в кн. Восемь одноактн. пьес].

4. *— Не мучьте дитю, — забасил он наконец, — где стул?*

2. "Не мучьте дитю", видимо, восходит к известному в те годы анекдоту из серии "рассказов о бандитах": "Идет....ночью гражданин по улице. Темно и кругом ни души. На гражданине шуба медвежья, великолепная. Вдруг подбегает к нему мальчонка маленький и говорит: 'Сымай шубу!' Гражданин смотрит на мальчишку: вот так мол, бандит, — и спокойно отвечает: пошел прочь, чертенок ты этакий. А мальчишка

не унимается: Сымай да сымай шубу. И даже в слезы, хнычет, а сам не отстает: сымай шубу! Гражданин ему опять: пошел прочь, мразь ты этакая! Но тут из ворот выходит личность, прямо к гражданину, и говорит уже серьезно: — Ну, сымай шубу, *чего зря дите мучишь*! Вот вам и мальчишка. Шубы своей великолепной господин, конечно, лишился". В другой версии беспризорники говорят ограбляемому прохожему: "Ты что же это, *маленьких забижать*?" [М.Серпуховской, Рассказы о бандитах: московск. слухи, легенды и анекдоты, КН 15.1926; В.Холодковский, В подполье жизни, КН 27.1926; выделено нами].

5. *Что мне Гекуба? Вы мне в конце концов не мать, не сестра и не любовница.*

3с. *Что мне Гекуба?* — часто цитируемые в литературе слова из "Гамлета": *Что он Гекубе? Что ему Гекуба? / А он рыдает*....[д. 2, сц. 2, пер. Б.Пастернака]. Остальное — реминисценция из стихотворения "Узница" Я.П.Полонского : *Что мне она! — не жена, не любовница, / И не родная мне дочь! / Так отчего ж ее доля проклятая / Спать не дает мне всю ночь*....(1878). По мнению комментаторов, стихотворение относится к Вере Засулич, ожидавшей суда за покушение на петербургского градоначальника Трепова. Отсюда, видимо, и острота Бендера, предупреждающего, что — в отличие от поэта — он не будет болеть душой за заключенного Воробьянинова. Положенная на музыку рядом композиторов (С.И.Танеевым и др.), включавшаяся в песенники, "Узница" была популярна в левых и демократических кругах.

6. *Воленс-неволенс, но я должен поставить новые условия.*

2. "Воленс-неволенс" — переиначенное лат. volens nolens.

3а. В записной книжке И.Ильфа встречаем заготовку: "Воленс-неволенс, а я вас уволенс" [Собр. соч., т. 5, стр. 144]. Использована в повести Ильфа и Петрова "Светлая личность"[Ог 10.07-16.09.28; Собр. соч., т. 1, стр. 402].

7. *Лед, который тронулся еще в дворницкой, лед, гремевший, трескавшийся и ударявшийся о гранит набережной, давно уже измельчал и стаял.*

3с. Фраза "подчеркнуто толстовская" [Чудакова, Поэтика Михаила Зощенко, стр. 99]; ср., напр., известный пассаж "И свеча, при которой...." [Анна Каренина, VII.31].

ГЛАВА 26

Два визита

1. *Подобно распеленутому малютке, который....*

3с. Период явно построен под Толстого, причем "особенно 'толстовским' является само положение этого отрывка в начале главы" [Чудакова, Поэтика Михаила Зощенко, стр. 99]. Подобного рода развернутые сравнения (восходящие, очевидно, к эпосу) встречаются у Толстого в "Войне и мире" (напр., сравнение Москвы с "обезматочившим ульем" [III.3.20], французской армии с раненым животным [IV.2.10] и др.) и в "Анне Карениной" (знаменитое сравнение любовников с убийцей и трупом [II.11]).

2. *"Царица голосом и взором свой пышный оживляет пир".*

3с. Неточная цитата из Пушкина [точный текст см. в примечании 16 к ДС 14].

3. *ПОПАЛ ПОД ЛОШАДЬ....*

1. Хроника мелких происшествий, несчастных случаев регулярно печаталась в газетах эпохи ДС: "На углу Тверской-Ямской и Б.Грузинской улиц на постового милиционера Панкова наскочил автомобиль с коляской под управлением С.Соколова....Все отвезены в институт Склифосовского". "В Яузскую больницу из д. № 8 по 3 Карабковскому переулку доставили отравившуюся бертолетовой солью А.А.Петрову" [Из 04.05.27] и т. п.

3с. Ср рассказ Чехова "Радость", где речь идет о хроникальной заметке сходного содержания: "Коллежский регистратор Дмитрий Кулдаров...., находясь в нетрезвом состоянии, поскользнулся и упал под лошадь стоявшего здесь извозчика....Испуганная лошадь [ср. "робкое

животное белого цвета", ДС 25]....помчалась по улице....О случившемся составили протокол" [ср. "— Требую протокола!", ДС 25]. Как и у Чехова, газетная заметка в ДС воспринимается потерпевшим в неадекватном плане [Кулдаровым — как честь, Бендером — как обида].

ГЛАВА 27

Замечательная допровская корзинка

1. — ***Дожили, — говорил брандмейстер, — скоро все на жмых перейдем. В девятнадцатом году и то лучше было.***

2. "(До чего) дожили" — ходячая фраза эпохи военного коммунизма [см., напр., Огнев, Крушение антенны, стр. 97]. Ниже ее повторяет попугай ("Дожились!").

2. ***Там Альхен застенчиво перепродавал в частные лавочки добытые сахар, муку, чай и маркизет.***

1. Подобная спекуляция была типичным явлением при дефиците товаров в государственном и кооперативном секторе. "Нэпманы подстерегают товары, имеющиеся в недостаточном количестве", передает иностранный журналист со слов советского знакомого. "Как только подобный товар завозится в кооператив, они первыми узнают об этом от служащего, состоящего с ними в сговоре, и скупают всю партию по оптовой цене, чтобы затем перепродать ее с изрядным барышом". П.Истрати сообщает, что "безработные кооператоры", у которых есть время стоять в длинных очередях, скупают в кооперативе дефицитные ткани и массу других вещей и сбывают их частникам, которые и продают их втридорога потребителю [London, Elle a dix ans, la Russie rouge!, p. 35; Istrati, Soviets 1929, p. 73]. — О скупке обывателями товаров, об очередях, вызываемых кривотолками о международном положении, ср. стихи Маяковского "Плюшкин, послеоктябрьский скопидом..." [Полн. собр. соч., т. 9].

3. *У Кислярского была специальная допровская корзина.*

1. Допр — дом предварительного заключения. Корзинка Кислярского символизирует ежеминутную неуверенность нэпмана в своей судьбе (во втором романе сходную роль играет чемодан Корейко [см. примечание 4 к ЗТ 4]).

4. *Судя по их жестам и плаксивым голосам, они сознавались во всем.*

3с. Ср. немедленное самораскрытие кружка после отъезда Верховенского в "Бесах", также начинающееся с признания одного из участников — Лямшина [Заключение].

5. *— Ох! — запела вдова. — Истомилась душенька!*

3с. Ср. арию Лизы: *Ах, истомилась, устала я....* в "Пиковой даме" П.И.Чайковского.

6. *— Все берите! — повторила вдова.*

3с. Ср.: "— Все берите! Берите, слышь, себе! — зашамкал старик" [Г.Мачтет, Мы победили, в кн. Русск. повести XIX в., 70-90-х гг., т. 1, стр. 585]; "— Берите все! — крикнул он не своим голосом. — Грабьте! Берите все! Душите!" [Чехов, Тяжел. люди].

7. *Муж, ее милый муж в желтых ботинках лежал на далекой московской земле, и огнедышащая извозчичья лошадь била копытом по его голубой гарусной груди.*

3с. Из литературных параллелей: *И снилась ей долина Дагестана; / Знакомый труп лежал в долине той; / В его груди, дымясь, чернела рана, / И кровь лилась хладеющей струей* [Лермонтов, Сон].

ГЛАВА 28

Курочка и тихоокеанский петушок

1. *Репортер Персицкий деятельно готовился к двухсотлетнему юбилею великого математика Исаака Ньютона.*

1. Двухсотлетие смерти Ньютона отмечалось в апреле-мае 1927. Подобно Колумбу, открывшему Америку, и Бертольду Шварцу, выдумавшему порох, Ньютон со своим провербиальным яблоком принадлежит к хрестоматийным фигурам первооткрывателей. Вероятно, не случайна встречаемость в московской части романа Ильфа и Петрова подобных имен, несущих коннотации новизны, дерзания, открытия неизведанных миров.

2. *Гражданин же, отмахавший восемь коридоров, легко мог соперничать в быстроте с птицей, беговой лошадью и чемпионом мира — бегуном Нурми.*

1. Нурми, Пааво (1897- ?) — знаменитый финский бегун, чемпион Олимпийских игр 1920, 1924 и 1928, обладатель 29 мировых рекордов. В повседневном юморе его имя упоминалось как синоним скорости и выносливости, например: "Рекорд скорохода Нурми на Мюнхенской картинной выставке. Ему удалось пробежать 17820 метров картин" [Иностранн. юмор, из журн. Simplizissimus, КН 28.1926].

3. *В коридорах зажглись несветлые лампы* [и следующие два абзаца, до слов:] *Но дверь, через которую она только что прошла, была тоже закрыта чьей-то заботливой рукой.*

4. К этим абзацам И.Кремлев дает примечание: "Описать Дворец труда точнее невозможно, и сколько бы лет ни прошло, мы неизменно

узнаем в описанной в романе газете 'Станок' родной нам 'Гудок'" [В литературн. строю, стр. 198].

4. *Давно прошел восемнадцатый год, давно уж стало смутным понятие "налет на квартиру", сгинула подомовая охрана, организованная жильцами в целях безопасности....*

1. В 1917-18 процветали различные формы городского разбоя: нападения на граждан так наз. "попрыгунчиков" — грабителей на ходулях и в белых балахонах, налеты на квартиры, ограбления под видом обысков и реквизиций и т. п. В связи с этим в больших городах устраивались домовые комитеты самообороны; жильцы, часто вооруженные, поочередно несли дежурство во дворе и у подъезда. [См. Е.Замятин, Мамай; Зерновы, На переломе, стр. 279; М.Булгаков, Бел. гвардия, гл. 15; Файко, Записки стар. театральщика, стр. 128, и др.]

5. *Лето проходит. Вянет лист.*

3с. Измененная цитата из стихов Козьмы Пруткова "Юнкер Шмидт": *Вянет лист. Проходит лето. / Иней серебрится... / Юнкер Шмидт из пистолета / Хочет застрелиться...*

6. *И улица пустынна.*

3с. Реминисценция из Блока: *Ночь — как ночь, и улица пустынна. / Так всегда! / Для кого же ты была невинна / И горда?*

7. *Твой тихоокеанский петушок так устал на заседании Малого Совнаркома.*

1. Малый Совнарком РСФСР — "государственное установление, состоящее на правах комиссии при СНК РСФСР и имеющее своей задачей предварительное рассмотрение вопросов, подлежащих разрешению СНК РСФСР" [БСЭ, 1-е изд.]. Существовал в 1921-30.

Выражение "тихоокеанский петушок" не вполне понятно. Возможно, эпитет позаимствован из частых в мае-августе 1927 газетных сообщений о "тихоокеанской конференции профсоюзов", за участника которой вполне мог бы выдавать себя Бендер [см. Пр 08.05.27, 26.05.27, Ог 14.08.27 и др.].

3b. В повести В.Катаева "Растратчики" (1927) некто Кашкадамов тоже уверяет, что делает доклады в Малом Совнаркоме [гл. 8].

8. *Изменщик! — выговорила она, вздрогнув.*

2. "Изменщик" (в отличие от литературного "изменник") — просторечная форма. Встречается в литературе о купеческой и старообрядческой среде, чаще всего в эмфатической назывательной форме: "Изменщик ты, Сережа, — ревновала Катерина Львовна, — необстоятельный" [Лесков, Леди Макбет Мценск. уезда]; "Изменщик ты мерзкий!" [Мельников-Печерский, В лесах, II.3.8].

9. ***Частица черта в нас / Заключена подчас! / И сила женских чар / Родит в груди пожар....***

2. Из оперетты И.Кальмана "Сильва".

10. *—Чтоб тебе лопнуть!— пожелала вдова по окончании танца.*

3c. Типично сатириконовская стилизация просторечного, но в то же время уже несколько книжного ругательства. Ср.: "Да, судья у нас честный, — говорили местные купцы....И тут же почему-то добавляли: — Чтоб ему лопнуть!" или "Когда она ушла, Коля сказал ей вслед тихо, но с большим чувством: — Чтоб ты лопнула!" [Тэффи, Взятка, в кн. Карусель, стр. 170; Репетитор, в кн. И стало так, стр. 11].

11. *Мы разошлись, как в море корабли.*

2. Перифраз популярного до революции и в годы нэпа романса Б.А.Прозоровского [Чернов, Народн. русск. песни и романсы, т. 1, стр. 305]:

Мы никогда друг друга не любили,
В своих сердцах привета не носили,
Случайных встреч и взглядов не ценили
И разошлись, как ночью корабли *(2 раза).*
Но, разойдясь, сквозь сумраки ночные
Мы с трепетом в сердцах своих прочли,
Что наши души близкие, родные,
Что полюбить друг друга мы могли *(2 раза).*

12. [Остап] *встал на подоконник, тяжело спрыгнул на влажную после ночного дождя землю и скрылся в блистающих физкультурных садах.*

3c. Остап выпрыгивает из окна, как Подколесин в "Женитьбе" Гоголя (параллелизм усиливается благодаря сцене со вдовой). У героя одного из рассказов В.Катаева с Подколесиным в силу детской ассоциации ассоциируется любой прыжок с высокого места [На полях романа (1930), в Собр. соч. в 9 томах, т. 1, стр. 385].

ГЛАВА 29

Автор "Гаврилиады"

1. *Автор "Гаврилиады".*

3с. "Гаврилиада" — переиначенное заглавие пушкинской поэмы "Гавриилиада", от имени архангела Гавриила. Фривольная атеистическая поэма Пушкина (1821) печаталась в России с цензурными пропусками с 1908.

2. ***Служащие самых скромных рангов: курьеры, входящие и исходящие барышни, сменные телефонистки, юные помощники счетоводов и бронеподростки.***

1. О курьере — "маленьком человеке" советского учреждения — см. примечание 7 к ЗТ 15.

Входящие и исходящие барышни — секретарши, занимающиеся входящими и исходящими бумагами (ср. популярную в годы нэпа песенку о "Клавочке":*....На исходящих Клавочка сидит, / И ножкой топает, / И много лопает, / И стул под Клавочкой так жалобно трещит....*).

Бронеподростки — подростки 15-17 лет, для которых трудовым законодательством предусматривался определенный минимум мест в учреждениях и на предприятиях. "Всего на 1 июля 1926 было 138632 бронеподростка по всей промышленности" [БСЭ, 1-е изд., т. 7].

3. *Никифор Ляпис.*

4. Халтурные литераторы, снискивающие хлеб насущный методами Никифора Ляписа, — нередкое явление в журнальных редакциях 20-х гг. Как вспоминает К.Паустовский, "во Дворце Труда жили десятки

всяких профессиональных газет и журналов, сейчас уже почти забытых. Некоторые проворные молодые поэты обегали за день все этажи и редакции. Не выходя из Дворца Труда, они торопливо писали стихи и поэмы, прославляющие людей разных профессий — работниц иглы, работников прилавка, пожарных, деревообделочников и служащих копиручета. Тут же, не выходя из стен Дворца Труда, они получали в редакциях гонорары за эти стихи и поэмы и пропивали их в столовой на первом этаже. Там даже подавали пиво" [Четверт. полоса, в кн. Воспоминания об Ильфе и Петрове, стр. 85]. "В ту далекую пору", — пишет другой мемуарист, — "авторы были очень нетерпеливы и предпочитали получать гонорар, едва представив рукопись; редакторы же — слишком добры и беспомощны, чтобы устоять перед нажимом настойчивых литераторов....Каждый из старых гудковцев невольно вспоминает не одного такого халтурщика и рвача....Чаще всего эти Никифоры Ляписы рекрутировались из относительно известных во время оно дореволюционных журналистов, оказавшихся с революцией не у дел и с перепугу бросившихся в омут халтуры и легкого заработка". В качестве примеров автор называет популярного когда-то в Одессе журналиста М., а также некоего Д., "дореволюционного журналиста, подвизавшегося в желтоватой 'Петербургской газете' и в откровенно желтом 'Петербургском листке'". Этот последний признавался коллегам, что снимает с каждого своего опуса по десятку копий — авось где-нибудь да возьмут [Кремлев, В литературн. строю, стр. 194-196].

О конкретном прототипе Ляписа рассказывает М.Штих (М.Львов): "....Один глаз видит Никифора Ляписа, а в другом мельтешится его живой прототип — точь-в-точь такой, как у Ильфа и Петрова: 'очень молодой человек с бараньей прической и нескромным взглядом'.

....Он приходил к нам зачастую в самое неподходящее время и, подсаживаясь то к одному, то к другому, усердно мешал работать. Чаще всего развязный Никифор (оставим уж за ним это звучное имя!) хвастался своими сомнительными литературными успехами. Халтурщик он был изрядный. Что же касается дремучего невежества, то в главе о 'Гаврилиаде' оно ничуть не было преувеличено.

Однажды Никифор страшно разобиделся на нас. Он вошел сияющий, довольный собой и жизнью и гордо объявил:

— Я еду на Кавказ! Вы не знаете, где можно достать шпалер?

Мы ответили вопросом на вопрос:

— А зачем вам шпалер, Никифор?

Тут-то он и сделал свое знаменитое откровение насчет шакала, который представлялся ему 'в форме змеи'.

Но дело этим не кончилось. Никифор решил взять реванш за шакала.

— Смейтесь, смейтесь! — запальчиво сказал он. — Посмотрим, что вы запоете, когда я кончу свою новую поэму. Я пишу ее дактилем!

— Послушайте, друг мой, — сказал елейным голосом Перелешин, — я хочу вас предостеречь. Вы так можете опростоволоситься в литературном обществе.

— А что такое? — встревожился Никифор.

— Вот вы говорите — дактиль. Это устарелый стихотворный термин. Теперь он называется не 'дактиль', а 'птеродактиль'.

— Да? Ну, спасибо, что предупредили, а то в самом деле могло выйти неловко.

— Никифор, — сказал сердобольный Константин Наумыч, наш художник, — Перелешин вас разыгрывает. Птеродактиль — это допотопный ящер.

— Ну что вы мне морочите голову!

— Никифор, — подхватил из своего угла Олеша. — Константин Наумыч вас тоже запутывает. Он говорит — 'ящер', а ящер — это болезнь рогатого скота. Надо говорить — 'допотопный ящур'. Понятно? Ящер — это не ящур, а ящур — не ящер.

'Гром пошел по пеклу'. Никифор выбежал вон и с яростью хлопнул дверью.

Впрочем, это был не последний его визит. Он прекратил свои посещения лишь после того, как узнал себя в авторе 'Гаврилиады'. Не мог не узнать. Но это пошло ему на пользу. Парень он был способный и в последующие годы, 'поработав над собой', стал писать очень неплохие стихи" [В старом "Гудке", в кн. Воспоминания об Ильфе и Петрове, стр. 98-100].

Имя прототипа Никифора Ляписа раскрыто в воспоминаниях В.Ардова. По его словам, "в образе Ляписа-Трубецкого выведен был поэт Осип Колычев. Его подлинная фамилия — Сиркис, писал он под именем, принадлежавшим старинной боярской семье, истребленной Иваном Грозным... Даже внешность молодого Сиркиса-Колычева точно описана в 'Двенадцати стульях'. Бесцеремонные манеры этого стихотворца выведены в романе скупо, но точно" [Этюды к портретам, стр. 83]. Осип Яковлевич Колычев (1904, Одесса - 1973) — поэт, автор поэм о Щорсе, Олеко Дундиче, художнике Левитане, а также пейзажной лирики. Широко известны некоторые его песни, напр., "Эх ты, ласточка-касатка быстрокрылая" — о бравом советском солдате, который "шел в атаку — не робел", "горел, да не сгорел, тонул — не утонул" (муз. Е.Жарковского, исп. Л.Утесов). В 1927 будущий автор "Ласточки" был

еще юн и неизвестен — первая его книга стихов вышла только в 1930 [КЛЭ, т. 3, стр. 672].

3b. Выведя подобного литератора в ДС, Ильф и Петров "впервые освятили" им страницы романа, однако в фельетонистике данный тип изображался уже давно. Как сообщает Б.Галанов, "в 1927 г. 'Смехач' выводил на чистую воду довольно известного поэта, который умудрился сварганить стихи на одну и ту же тему для журналов 'Печатник', 'Медицинский работник', 'Пролетарий связи' и 'Голос кожевника', так что знаменитый автор 'Гаврилиады' мог перекочевать в роман из ранее написанной юморески Петрова 'Всеобъемлющий зайчик' и одновременно из свежего номера сатирического журнала" [Галанов, Ильф и Петров, стр. 105]. В юмореске Е.Петрова, напечатанной в том же журнале [См 32.1927], поэт продает одни и те же стихи — *Ходит зайчик по лесу / К Северному полюсу* — в журналы "Детские утехи", "Неудержимый охотник", "Лес, как он есть", "Красный любитель Севера" и "Вестник южной оконечности Северного полюса" [Собр. соч., т. 5, стр. 339-342]. В фельетоне В.Ардова "Кинематографичность" один и тот же сюжет решается в великосветском, эксцентрико-комическом и идеологически выдержанном ключах [См 27.1927]. Тремя годами ранее в рассказе В.Катаева "Птичка божия" был выведен литератор, без конца эксплуатирующий пушкинские стихи "Птичка Божия не знает....", вставляя в них то Маркса, то Колчака, то другие злободневные имена [Собр. соч. в 9 томах, т. 2].

3c. Как многие мотивы советской юмористики, схема эта восходит к сатириконовцам: ср. у А.Аверченко "Историю одного рассказа", где сюжет о раскаявшемся преступнике предстает то в рождественском, то в пасхальном, то в революционном оформлении, и "Неизлечимые", где писатель-порнограф переделывает одну и ту же скабрезную ситуацию на множество ладов в угоду меняющимся вкусам заказчиков [Рассказы (юмористич.), кн. 3, стр. 63; Весел. устрицы, стр. 132].

4. ***Потом Ляпис неторопливо стал обходить свои владения.***

3c. Реминисценция из Некрасова: *Не ветер бушует над бором, / Не с гор побежали ручьи, / Мороз-воевода дозором / Обходит владенья свои* [Мороз, Красный нос].

5. ***Страдал Гаврила от гангрены....***

4. Как имя Гаврилы, так и общий дух стихов Ляписа, возможно, подсказаны авторам журналом "Бузотер", где из номера в номер печатались стихи под рубрикой "Крути, Гаврила!"[1]. В этих достаточно примитивных стихах сообщалось, напр., что *В жизнь глядя светло и мило, / Весел, прыток, юн и горд, / С детства самого Гаврила / Страсть любил стрелковый спорт;* или *Но, заехав нэпу в рыло, / Въедлив, шумен*

и остер, / Основал стрелок Гаврила / Скорострельный " Бузотер" [указано в кн. Вулис, И.Ильф, Е.Петров, стр. 146-147].

6. *Что-нибудь из жизни потельработников....*

1. Наркомпочтель, или Наркомпотель — народный комиссариат почт и телеграфа.

7. *В конце стихотворения письмоносец Гаврила, сраженный пулей фашиста, все же доставляет письмо по адресу.*

1. Фоном этой фразы является широкое освещение в литературе и в прессе гибели советского дипломатического курьера Теодора Нетте при защите диппочты в феврале 1926. Это событие отразилось, среди прочего, в стихах Маяковского и Демьяна Бедного, а также в кино (фильм "Сумка дипкурьера", Одесская студия, 1927).

2. "Письмоносец" — в конце 20-х гг. неологизм "вместо прежнего ‘почтальона’" [Словострой, ТД 04.1931, стр. 79].

8. *Дело происходит, конечно, у нас, а фашист переодетый.*

1. Намек на шпиономанию, достигшую своего апогея в 1927 [см. примечание 19 к ДС 5].

9. *Ежемесячный охотничий журнал "Герасим и Муму"....Творение шло под названием "Молитва браконьера".*

3с. Название журнала — из рассказа Тургенева "Муму" (рассказ не входит в "Записки охотника" и не содержит охотничьих мотивов). Название стихотворения следует распространенной в русской поэзии формуле "Молитва того-то", употреблявшейся как всерьез (А.Майков, "Молитва бедуина"; А.К.Толстой, "Молитва стрелков"; Н.Гумилев, "Молитва мастеров"), так и пародийно (Лермонтов, "Юнкерская молитва"; Н.Огарев, "Молитва русского чиновника богородице"; Н.Щербина, "Молитва современных русских писателей"; А.Апухтин, "Молитва больных").

10. *Вы, Трубецкой, в этом стихотворении превзошли самого Энтиха. Но....выкиньте с корнем "молитву".*

1/2. По предположению А.Вулиса, под Энтихом подразумевается Н.Тихонов [Звезда Востока, N° 6, 1962; см. Сахарова, Комментарии, стр. 446]. Однако по тематике с Тихоновым мог бы быть сравнен скорее предыдущий опус Никифора — о доставке раненым почтальоном письма (ср. "Балладу о синем пакете"). Требование выкинуть молитву — дань антирелигиозной установке советской печати. О штампе "(вырвать, вытравить, выкинуть) с корнем" см. примечание 5 к ДС 4.

11. *Там на стене висела большая газетная вырезка, обведенная траурной каймой.*

1. Траурной каймой, очевидно, обводятся всякого рода нелепости и ошибки, обнаруженные в прессе. О сатирическом использовании похоронной символики в 20-е гг. см. примечание 18 к ЗТ 18.

4. "Стенная выставка газетных ляпсусов" имелась в редакции газеты "Гудок", где работали Ильф и Петров; называлась она "Сопли и вопли" [К.Паустовский, Четверт. полоса; М.Штих (М.Львов), В стар. "Гудке", в кн. Воспоминания об Ильфе и Петрове, стр. 81, 95].

12. *Никифор Сумароков-Эльстон....Один бред подписывается Сумароковым, другая макулатура — Эльстоном, а третья — Юсуповым.*

1. Князь Феликс Феликсович Юсупов, граф Сумароков-Эльстон — блестящий молодой аристократ, вошедший в историю своим участием в убийстве Распутина в декабре 1916. После революции эмигрировал, дожил до преклонного возраста.

1. Фраза эта восходит, в свою очередь, к фольклорной песенке "Ах шарабан мой, шарабан", переделанной в годы гражданской войны в сатирические куплеты на сибирского атамана Семенова: *Шуми, пропеллер, крути, Гаврила, / Куда мне спрятать срамное рыло?* [см. Русск. народн. песни, стр. 564 и 689].

ГЛАВА 30

В театре Колумба

1. *Когда* [Воробьянинов] *смотрел на Остапа, глаза его приобретали голубой жандармский оттенок.*

3с. Имеется в виду голубой цвет жандармских униформ (ср. Лермонтова: *И вы, мундиры голубые....*). Ср. также у Л.Андреева: "швейцар, у которого голубые солдатские глаза и ордена во всю грудь" [Рассказ о семи повешенных, гл. 1].

2. [Граф Алексей Буланов] *грустно размышлял о бюрократизме, разъедающем ассенизационный подотдел, из-за которого графу вот уже полгода не выдавали положенного по гендоговору спецфартука.*

2. Лингвистический фон размышлений графа — бесчисленные сокращенно-составные слова, засорявшие язык 20-х гг. "Сокращение слов носит исступленно-стихийный характер и угрожает в недалеком будущем сделать нашу речь нечленораздельной", — пишет А.М.Селищев [Язык рев. эпохи, стр. 167]. Газета пестрит такими словами, как: пролеткульт, пролетписатели, ширмассы, культуровень, пролетстуд, семъячейка, комчванство, совдурак, ответработник, оргнеувязка, колдоговор, учкпрофсож, примкамера, дифпай, семфонд при крестпоме, ликбез, соцбезобразие, охматмлад (охрана материнства и младенчества) и сотнями подобных. Лишь немногие из этих сокращений удержались в языке; большинство не дожило до 30-х гг.

"Бюрократизм, разъедающий...." — тоже распространенное клише, ср. "Уничтожим бюрократическую плесень, разъедающую наш профаппарат" [Пр 05.05.30].

3с. Слова "Он грустно размышлял о...." имеют литературные коннотации. Мы встречаем их, напр., у Гончарова: "'Где же тут роман?' — печально думал он" или "Он с грустью видел, что сильно похудел, что прежних живых красок, подвижности в чертах не было" [Обрыв, I.18 и V.23]; у Куприна: "И я грустно размышлял, как мне поступить...." [Черная молния].

3. *О, моя молодость! О, запах кулис!....Сколько таланту я показал в свое время в роли Гамлета!*

3с. Хвастливо-слезливые воспоминания о театральной молодости, об успехе в роли Гамлета, декламация шекспировских монологов — общие места рассказов и пьес о старых актерах: ср. И.Ф.Горбунова [Белая зала], Островского [Лес, д. 4, явл. 6], А.М.Федорова [Гастролеры, в кн. Писатели чеховск. поры, т. 2], Чехова [Лебедин. песнь, Перв. любовник], Куприна [На покое] и мн. др. Запах кулис — другой штамп театральной топики, ср.: "Запах театральных свечей для меня слаще амбры, запах кулис — приятней бальзама" [говорит актриса; Т.Готье, Капитан Фракасс, гл. 8].

4. *На глазах у всех погибала весна....*[три абзаца].

1. Очерк Сергея Алымова "В кругу Москвы" дает колоритные зарисовки московской жизни в июле 1927. По словам автора, "более театрально-декоративного города, чем Москва, трудно сыскать". У китайгородской стены, у памятника Пушкину, у Иверской часовни, на площадях и скверах кипит жизнь, раздаются "крики и голоса торгующей, лотошной московской улицы...." Среди предлагаемых товаров — "дрыгающие ногами деревянные чемберлены, составы для склейки стекол, классики с 'ятями', детские набрюшники, потерявшее позолоту 'Золотое руно'....Китайцы торгуют кожаными поясами и портфелями....Зеленые с фиолетовым халаты узбеков, затканные серебром тюбетейки сартов плывут вверх по Кузнецкому ослепительным павлиньим хвостом. И тут же кокетливые парижские зонтики, рабочие блузы, фартуки каменщиков — невообразимая смесь одежд, мыслимая только в Москве....

Московские бульвары и скверы переполнены в полдень, как трамваи. На лавочках, на траве, у подножия памятников, всюду оживление, крики, шуршанье газет, мельканье перевертываемых книжных страниц. Кого только нет на бульваре! Тут и юные, гордые своей первой гимнастеркой красноармейцы, и забрызганный грязью проселочных дорог зипун крестьянского ходока, и клетчатая ковбойская сорочка экранного рядового, и черкеска кавказца, и даже потертая генеральская шинель смешного доктябрьского покроя. Высохшие старушки в музейных

кружевных наколках прогуливают страдающих одышкой, подслеповатых собачек. В плетеных колясках....улыбаются дети.

У густонаселенных скамеек под музыку собственных криков выбивают голыми пятками чечетку коричневые цыганочки, в широчайших юбках, подметающих землю длинными подолами.

Изредка в кольце любопытствующей толпы покажется задержавшийся в городе медведь [с вожаком]....

Берега Москвы-реки усеяны купальщиками. Здесь все, кому нельзя в будничный день отлучиться за город, кто пользуется обеденным часом или случайным перерывом для бегства на прохладный речной песок.

От Каменного моста до пышно-зеленых Воробьевых гор, через изумрудное великолепие Нескучного сада растянулась по отмелям гирлянда обнаженных, блаженствующих тел.

В лодках та же бронзовая мускулатура, что и на берегу....

Экскурсанты бродят по Москве шумными, неугомонными табунами. Светлоглазые сибиряки, приземистые приморцы, желтые скуластые монголы с одинаковой жадностью пробираются через запруженные перекрестки, так что издали кажется, что толпа несет автобусы на плечах.

....У колонн Большого театра "бой цветов" и бой за цветы. Букеты пышной лиловой сирени и малиновых пионов взлетают в воздух пышным плащом торреадора. Цветы втискиваются вместе с толпой в трамваи, чтобы через десять минут очутиться где-нибудь на окраине.

Четким квадратом трудовой когорты идут каменщики. Они идут стройно, как солдаты, в своих рыжих от кирпичной пыли фартуках, похожих на прижатые к груди медные щиты древних героев.

Черные лилии громкоговорителей, поднятые высокими стеблями железных столбов, забрасывают площади дождем отчетливых звуков. Кто-то из толпы останавливается, чтобы послушать пение или речь. Многие слушают на ходу, не забывая вскочить в нужный автобус или трамвай.

Ближе к вечеру начинают оглушительно трезвонить бесчисленные церковные колокола, без исступленной переклички которых не проходит ни один вечер. Московские колокола одинаково благоденствуют осенью и зимой, весной и летом: для них круглый год стоит благоприятная погода...." [КН 33.1927].

5. *Мороженщик катил свой зеленый сундук, полный майского грома....*

1/3. Метафора, связывающая майский гром и вкусовые ощущения, напоминает о "Весенней грозе" Тютчева (*Люблю грозу в начале мая, /*

Когда весенний первый гром.... // Ты скажешь: ветреная Геба, / Кормя Зевесова орла, / Громокипящий кубок с неба, / Смеясь, на землю пролила). Еще более определенное сходство имеется у этого места с сатириконовским стихотворением Мандельштама: *Подруга шарманки, появится вдруг / Бродячего ледника пестрая крышка — И с жадным вниманием смотрит мальчишка / В чудесного холода полный сундук....* ["Мороженно!" Солнце....].

Мороженщик был популярной фигурой летнего городского пейзажа в поэзии, графике, литературе и мемуарах. Сергей Горный с обычным для него ностальгическим чувством вспоминает "того, кто носил овальный бочонок со льдом, в котором были закручены круглые мороженницы, на голове; и того, кто катил перед собою на двух колесах ящик, похожий на сундук...., и того, кто проезжал, трясясь на неудобной двуколке, с запряженной в нее шустрой караковой шведкой и кричал прерывистым от тряски голосом: 'ма-ро-ожин'". Для другого сатириконовца, В.Горянского, это тоже одна дорогих фигур ушедшей России: *Жара, жара! И всюду льется квас, / И пиво бьет струею белопенной, / И всех милей мороженщик сейчас, / Единственный, живой и несомненный! / Цветистый снег — отраду жадных глаз, / Сей благодетель пламенной вселенной / Шарами выбивает на картон / И дале движет утлый фаэтон.* С.Я.Маршак среди прочих атрибутов 90-х гг. упоминает о "мороженщиках с тарахтящими на ходу ящиками на колесах"; не этот ли грохот колес по булыжной мостовой отражают слова в ДС о майском громе?

В период нэпа среди многих дореволюционных реалий возродился и мороженщик с своим двухколесным зеленым или, чаще, голубым сундуком. Мы встречаемся с ним на журнальных иллюстрациях (рис. Н.Купреянова "Летние картины"), на картинках к детским книжкам ("Мороженое" С.Маршака и В.Лебедева), в воспоминаниях о 20-х гг., в беллетристике.

[Горный, Ранней весной, стр. 162-163; Горянский, Невск. симфония, Возрождение, 54.1956; Маршак, В начале жизни, стр. 508; Маршак — Лебедев, Мороженое, Л./Радуга, 1925; Поляков, Моя 190-я школа, стр. 230].

6. Из кино "Великий немой" неслась струнная музыка.

1. Кинотеатр "Великий немой" (впоследствии — "Новости дня") находился на Тверском бульваре, 33, вблизи дома Герцена и Камерного театра [Вся Москва 1928].

2. "Великий немой" — кино. В 10-е гг. для кинематографа пытались придумать новое, более короткое название; одним из вариантов, на время укрепившимся в обиходе, был "кинемо́", которому Л.Андреев

в одной из своих статей иронически придал эпитет "Великий". Народная этимология превратила "Великий Кинемо" в "Великий Немой". [Андреев, Письмо о театре, в Полн. собр. соч., т. 8, стр. 316; Цивьян, К генезису русск. стиля в кинематографе, стр. 257.]

7. *У трамвайной остановки горячился громкоговоритель.*

3b. О громкоговорителях в общественных местах см. примечание 11 к ДС 8. К приведенным там примерам добавим еще один, близкий к данной сцене: "Установлено радио на перекрестках многих бульваров. Мешают трамваи и автомобили, но толпы людей все же стоят перед черной трубой. Одним интересны лекции, другим музыка.....До 11 с лишним часов, до самого конца передачи, толпа не редеет" [А.Киров, Бульвары столицы, Ог 12.08.28].

8. *Человек восемь стояли с записками от Эспера Эклеровича.*

4. Не исключено, что это редкое имя позаимствовано у реального лица. Князь Эспер *Эсперович* Ухтомский был известным поэтом, знатоком Востока, издателем, личным другом Николая II. В 1893 выпустил роскошный альбом "Путешествие на Восток Наследника Цесаревича"; с 1896 — редактор газеты "Санкт-Петербургские Ведомости".

9. *Спектакль "Женитьба" в театре Колумба.*

1. Здесь пародируется ряд черт авангардистских спектаклей 20-х гг., как-то: изгнание бытовой обстановки и замена ее абстрактными конструкциями ("свисающие с потолка фанерные прямоугольники, выкрашенные в основные цвета солнечного спектра"); шумовое оформление вместо музыки ("музыкальное вступление, исполненное оркестрантами на бутылках, кружках Эсмарха, саксофонах и больших полковых барабанах"); насыщение театра приемами клоунады, акробатики, мюзик-холла ("танцевали дамочки"; Подколесин верхом на Степане, Агафья Тихоновна на канате); эксцентрические и модернизированные костюмы ("сваха в костюме вагоновожатого", Агафья Тихоновна в трико и мужском котелке); свободное обращение с классическим текстом, вплоть до его полного перекраивания, чаще всего в духе политической агитки ("что же ты молчишь, как Лига Наций?" и проч.); сдвиги в соотношениях персонажей по признаку классовой принадлежности ("чувствовалось, что Степан оттеснит Подколесина и станет главным персонажем осовремененной пьесы"); использование на сцене масс статистов-непрофессионалов и крупных объектов реальной действительности ("отряд военных в форме гостиничных швейцаров", Кочкарев на верблюде); склонность к символам, эмблемам и буквализованной образности (Яичница на сковородке, мачта с парусом на моряке).

Пародия Ильфа и Петрова не направлена по преимуществу ни на один конкретный театр или спектакль тогдашнего авангарда, хотя едва ли не каждый из них отразился в колумбовской "Женитьбе" хоть одной черточкой или деталью, соблазняя исследователей на поиски замаскированных камней в тот или иной известный огород.

Одним из первых ярких революционных экспериментов над классическим репертуаром были постановки молодого Эйзенштейна в московском театре Пролеткульта в 1922-24. В колумбовском спектакле о них напоминают: модернизация и политизация старой пьесы (в "Женитьбе" говорят о Чемберлене и о Лиге Наций, в эйзенштейновском "На всякого мудреца довольно простоты" упоминались Керзон, мирная конференция и ГПУ); хождение по канату (в "Женитьбе" — Агафья Тихоновна, в "Мудреце" — Голутвин-Александров); въезд на сцену на верблюде (у Колумба — Кочкарев, у Эйзенштейна — актриса Ю.Глизер на верблюде, взятом напрокат из зоопарка) и т. д. [Эйзенштейн, Монтаж аттракционов, в кн. Избр. произвед., т. 2; Автобиографич. записки, там же, т. 1, стр. 270; А.Февральский, Театральн. молодость, в кн. Эйзенштейн в воспоминаниях современников, стр. 123].

Неизменным объектом режиссерского экспериментаторства в эпоху авангарда, футуризма и конструктивизма был Гоголь. В 1922 Г.Козинцев и Л.Трауберг поставили в Петрограде "Женитьбу" в виде серии мюзикхолльных номеров; в том же году в Москве был поставлен "Товарищ Хлестаков" по "Ревизору" с советским сюжетом и стихами Маяковского.

Вскоре появились и первые пародии на экстравагантное обращение с классикой. В 1923-24 московский эстрадный театр "Кривой Джимми" показал обозрение "Женитьба (почти по Гоголю)", имевшее большой успех. О номерах этого представления рассказывает один из его постановщиков А.Г.Алексеев: "В течение всего вечера мы играли только один отрывок из 'Женитьбы', первые два явления", т. е. то же, что обыгрывается и в ДС. В пародии на Художественный театр гоголевскую комедию играли как "трагедию мятущейся души мягкотелого российского интеллигента", причем вокруг выл ветер, квакали лягушки, трещала мебель и т. п. В мейерхольдовском эпизоде был взят за основу "Великодушный рогоносец": на авансцене стояли клетки с курами и петухами (намек на эротические мотивы пьесы Ф.Кроммелинка), а женихи толпой съезжали с колосников, как по катку. Ближе к колумбовскому спектаклю был, однако, не этот эпизод, а тот, в котором актеры "Кривого Джимми" пародировали постановки Н.М.Фореггера, известного театрального деятеля, руководившего студией на Арбате. Его актеры были профессиональными акробатами, танцорами,

эксцентриками и физкультурниками. "В его спектаклях",— пишет Алексеев,— "гимнастика и танцы на весьма рискованные сюжеты были перемешаны с умными и часто остроумными памфлетами. Так что весь спектакль превращался в какой-то конгломерат цирка и варьете с привкусом эротики и политики....В 'Женитьбе по Фореггеру' на фоне яркого плакатного футуризма с шантанным бытовизмом Подколесин и Степан в клоунских костюмах вылетали навстречу друг другу, вися на трапециях вниз головами, и в таких позах, летая по сцене, читали свой диалог. Вот первые его строки:

Подколесин: Висишь, висишь, вдруг станет скверно...
Манит к себе прекрасный пол...
Все в этом мире эфемерно...
Степан! Куда ты?
Степан: В комсомол!

....Кончалось все это 'производственными' танцами: ни с того, ни с сего выходили почти обнаженные парни и девушки и имитировали машины, что было у Фореггера непременным ингредиентом всех его спектаклей и что его артисты делали действительно виртуозно". В номере, сделанном "по Таирову", "выходил Степан в костюме Пьеро и, подвывая, меняя одну позу, ничего общего не имеющую с текстом, на другую, столь же алогичную, они в превыспренних тонах говорили о фраке, о сукне, о петлях,....как будто происходило какое-то таинственное жреческое действо". [Данилов, Гоголь и театр; Ripellino, Maiakovski et le théâtre russe, p. 168-171; Алексеев, Серьезное и смешное, стр. 165-169; Ардов, Этюды к портретам, стр. 251].

"Пластические" позы Камерного театра, отмеченные в этом описании, были типичны и для некоторых спектаклей Мейерхольда; в частности, ими известны "Учитель Бубус" и исторический мейерхольдовский "Ревизор", поставленный в декабре 1926. В "Ревизоре" данный прием особенно ярко проявился в первой сцене "Я пригласил вас, господа....", а также в трактирной сцене, где Гарин-Хлестаков, спускаясь с лестницы, время от времени замирал в эффектных позах [см. Рудницкий, Режиссер Мейерхольд, стр. 358, 360]. В колумбовском спектакле мы тоже находим это чередование лихорадочных движений и замираний в необычных позах, слабо связанных со смыслом текста: "Подколесин прыгнул в сторону и замер в трудной позе....Степан с усилием сделал стойку на руках...."

В остальном, однако, мейерхольдовский "Ревизор" уже очень далеко ушел по своей поэтике от конструктивизма и агитационных ревю начала 20-х гг. и давал мало пищи для той пародии, которую создали

Ильф и Петров в романе. Гораздо ближе стоит эта пародия к более раннему, но в 1927 еще с большим успехом шедшему "Лесу" Мейерхольда (по Островскому) с его цветными париками (ср. "Парики — Фома Кочура" в афише колумбовцев), с галифе и хлыстом Гурмыжской, с теннисным костюмом Буланова, с клоунадой Счастливцева — Несчастливцева, с любовным диалогом на гигантских шагах, с эротической игрой на качелях, с классовым конфликтом между нэпманшей Гурмыжской и домработницей Аксюшей и т. п. Можно полагать, что при описании колумбовской "Женитьбы" авторы вдохновлялись не в последнюю очередь именно "Лесом".

Можно заметить, что маршрут героев ДС, идущих в театр Колумба (по Тверской, мимо Елисеева и угла Тверского бульвара с кинотеатром "Великий немой") направлен как будто в сторону театра Мейерхольда (Б.Садовая 20, Триумфальная площадь). В то же время журнальная редакция романа содержала подробности, с Мейерхольдом никак не вяжущиеся: "Театр Колумба помещался в особняке....Зрительный зал его был невелик, фойэ непропорционально огромны, курительная ютилась под лестницей. На потолке была изображена мифологическая охота. Театр был молод и занимался дерзаниями в такой мере, что был лишен субсидии. Существовал он второй год и жил, главным образом, летними гастролями". Говорить об исключительной или преимущественной направленности сатиры в ДС 30 на Мейерхольда, таким образом, явно преждевременно.

Не следует исключать другие возможные прототипы и параллели, например, "Ревизора", поставленного в Ленинградском доме печати в апреле 1927 (напомним, что работа над ДС началась осенью того же года). Создатель спектакля Игорь Терентьев, близкий к лефовским кругам, проявил немало изобретательности и остроумия, однако его работа в целом представляется лишь талантливой и облегченной вариацией на темы вчерашнего Мейерхольда. Костюмы персонажей, яркие и пестрые, были украшены эмблемами, вроде конвертов и марок, из которых был склеен арлекинский наряд почтмейстера, или двух огромных земляничных ягод на спине у Земляники (ср. яичницу и мачту на моряке у Колумба). Действие перемежалось взрывами петард, крысиными бегами, дождями из искусственных цветов. Персонажи исполняли цыганские романсы и арии из опер (напр., купец Абдулин пел песню индийского гостя из "Садко"). Роли Бобчинского и Добчинского играли женщины. Среди декораций видное место занимали нужники, куда герои бросались со всех ног, размахивая листами туалетной бумаги, или шагали торжественной поступью под звуки "Лунной сонаты", где они произносили монологи и совершали брачные об-

ряды. [Ripellino, Maiakovski et le théâtre russe; Валентина Ходасевич, Портреты словами, стр. 213.]

2. Само название театра, видимо, связано с выражением "открыть Америку" (т.е. открыть что-то совершенно новое, невиданное). Таким образом, оно образует параллель с "Общежитием им. монаха Бертольда Шварца", основанным на выражении "выдумать порох", а также с мотивом Ньютона [см. примечания 5 к ДС 16 и 1 к ДС 28].

11. *....вступление, исполненное оркестрантами на бутылках, кружках Эсмарха, саксофонах и больших полковых барабанах.*

1/4. Кружка Эсмарха (по имени немецкого врача Ф.Эсмарха, 1823-1908) — "стеклянная или металлическая цилиндрическая кружка вместимостью 1-1,5 литра, с отводной трубкой у дна; применяется для клизм и спринцеваний" [БСЭ, 1-е изд., т. 64]. Среди предметов, наполнявших в детстве отцовский комод, В.Катаев упоминает "большую стеклянную кружку Эйсмарха с гуттаперчевой потрескавшейся кишкой, имеющей странный изогнутый эбонитовый наконечник со множеством дырочек" [Разбит. жизнь, или Волшебн. рог Оберона, стр. 484].

В 1927 в разделе "Веселый архив" журнала "Тридцать дней" была приведена следующая афиша одесского Дома врача: "Захватывающий ансамбль врачей-исполнителей. Джаз-банд на стетоскопах, уретроскопах, фонендоскопах, ректоскопах, кружках Эсмарха, жанетовских шприцах, ланцетах, пинцетах, скальпелях и т. п. экзотических инструментах. Исполнены будут любимые фокстроты составом 40 врачей и профессоров" [ТД 07.1927; неточно цитируется в Сахарова, Комментарии, стр. 439]. Указанный концерт не состоялся [см. примечание редакции в См 16.1927, где также было обнародовано это курьезное объявление].

12.— *Ах, ты заметил, несмотря на темноту? А я хотел преподнести тебе сладкое вер-блюдо!*

3с. Реминисценция из Пушкина: *Ага! увидел ты! а мне хотелось / Тебя нежданной шуткой угостить* [Моцарт и Сальери, сц. 1].

13. *Стихи — М.Шершеляфамова.*

4. Эта фамилия "для театрального халтурщика" была выдумана соавторами и их друзьями по "Гудку" "за кружкой пива, в веселую минуту" [Эрлих, Нас учила жизнь, стр. 92]. Не исключено пародийное созвучие с В.Шершеневичем.

14. *Автор спектакля — Ник. Сестрин.*

1. "Автор спектакля" — мейерхольдовский термин (на афише "Ревизора" стояло: "Автор спектакля Вс.Мейерхольд"). На Мейерхольда может указывать также расширенный инициал ("Ник.", как "Вс.").

15. *Свет — Платон Плащук.*

3с. По замечанию В.Болена, "Платон Плащук заведовал светом, а свет тушили во время представления, и это намекает на знаменитую аллегорию Платона (темная пещера с тенями на стене от наружного света) в рассуждении о действительности и ее отображении" [Bolen, Analysis of the Comic in Ilf and Petrov, p. 156].

16. *Мебель — древесных мастерских Фортинбраса при Умслопогасе им. Валтасара.*

3с. Все три имени позаимствованы из литературных источников: Фортинбрас — из "Гамлета", Валтасар — из Библии (Валтасаров пир, с появляющимися на стене роковыми словами, в книге Даниила, гл. 5), Умслопогас — из приключенческих романов Райдера Хаггарда "Аллен Куотермейн" и "Нада-Лилия" (имя зулусского воина).

Согласно остроумной догадке М.Каганской и З.Бар-Селла, "древесные мастерские Фортинбраса" могут означать просто-напросто производство гробов и других похоронных принадлежностей, поскольку в хрестоматийной фразе этого персонажа речь идет о катафалке: *Пусть Гамлета на катафалк несут, / Как воина, четыре капитана* [Мастер Гамбс и Маргарита, стр 54]; не следует ли характеризовать весь спектакль театра Колумба как "гроб с музыкой"?

Имя Валтасара, вызывая представление о надписях, загорающихся на стене, могло быть шутливым намеком на световые экраны в спектаклях Мейерхольда ("Земля дыбом", "Д.Е.", "Лес"), на которых появлялись названия эпизодов, агитплакаты и лозунги [Рудницкий, Режиссер Мейерхольд, стр. 279, 284, 305].

Имя Умслопогаса, употребляемое в качестве названия советского учреждения, напоминает неудобопроизносимые сокращения типа "Вхутемас" или "охматмлад". Это не единственное у Ильфа и Петрова пародийное название учреждения, похожее одновременно на сокращение и на какое-нибудь известное имя, ср. "Геркулес" в ЗТ или "КЛООП" в одноименном фельетоне. Немало подобных сокращений было в мейерхольдовской системе театральных учреждений и мастерских: ГВЫРМ, ГВЫТМ, ГЭКТЕМАС и т. п.

17. *Гидравлический пресс — под управлением монтера Мечникова.*

1. Как мы узнаем из дальнейшего, монтер этот — беспробудный пьяница, в связи с чем его фамилия и связь с гидропрессом оказываются не случайными. В ДС 36 и 38 выясняется, что вода — враг монтера, что он измучен ею ("одним нарзаном разве проживешь?"). Знаменитый ученый И.И.Мечников был известен пропагандой кисломолочных продуктов. "Папа был сторонником Мечникова и велел нам

есть на ночь простоквашу" [Катаев, Разбит. жизнь, или Волшебн. рог Оберона, стр. 78]. В журналах рекламируется "болгарская простокваша по способу проф. Мечникова", и отдыхающие в Ялте в годы нэпа пьют "кефир по Мечникову" [Аргус 1914; Каверин, Перед зеркалом, стр. 140]. Связь этого персонажа с водой и кефиром имеет, таким образом, явно ироническое звучание.

18. ***А мне не понравилось, — сказал Остап,— в особенности то, что мебель у них каких-то мастерских Вогопаса.***

3с. "Вогопас", по-видимому, взят из рассказа А.Аверченко "Городовой Сапогов". Суть рассказа в том, что упомянутый городовой инспектирует в большом южном городе деятельность мелких еврейских предпринимателей — фотографа, печатника, владельца автомата, продающего шоколад и т. п. Городовой настроен антисемитски и везде подозревает жульничество. Фотографу он не велит уходить в темную комнату, желая лично видеть весь процесс проявления снимка, а от печатника требует изготовить визитную карточку "Павел Максимович Сапогов". Увидев эти слова нанесенными на литографский камень в обратном порядке: "Вогопас Чивомискам Левап", он разъярен подобным издевательством над своим именем и велит еврею покинуть город в 24 часа. "Когда он уходил, его добродушное лицо осунулось. Горечь незаслуженной обиды запечатлелась на нем. — Вогопас, — думал, тяжело вздыхая, городовой. — Чивомискам...." [Аверченко, Рассказы (юмористич.), кн. 2].

19. ***Агафья Тихоновна, молоденькая девушка с ногами твердыми и блестящими, как кегли.***

4. Сравнение было придумано Ильфом: "Однажды, стоя у окна своей комнаты в Чернышевском переулке, Ильф долго провожал взглядом девушку в короткой, по тогдашней моде, юбке. — Смотри, у нее ноги в шелковых чулках, твердые и блестящие, как кегли, — сказал он" [А.Эрлих, Начало пути, в кн. Воспоминания об Ильфе и Петрове, стр. 128]. "И еще однажды [Ильф сказал] о девушке, что ноги ее в чулках были похожи на кегли. Это давно было сказано, лет десять тому назад" [Ю.Олеша, Памяти Ильфа (1938), там же, стр. 37].

20. [Бендер — Безенчук]:— ***Растирался? — Нам растираться не к чему.***

2. Стилизованная фразеология простолюдинов. Ср. у Горбунова, дающего сгущенные образцы такой речи: "— Не пой, горло простудишь. — Мы, ваше сиятельство, простуды не имеем... это у нас без сумления" [речь извозчика, Полн. собр. соч., т. 1, стр. 274].

ГЛАВА 31

Волшебная ночь на Волге

1. *"Чаль за кольца, решетку береги, стены не касайся".*

1/3с. Эта надпись "аршинными буквами" на нижегородской пристани упоминается А.Аверченко [Вниз по Волге (путевые заметки), НС 31.1916].

2. *Грузчики вонзали железные когти в тюки хлопка.....Нежные создания с чемоданчиками и портпледами сидели на бунтах проволоки, сторожа свои ундервуды, и с опасением поглядывали на крючников.*

1. "Кто тебя выдумал, волжский грузчик?" — восклицает А.Аверченко в цитированных путевых очерках [см. предыдущ. примечание]. В 1927 грузчики с железными крючьями, эти легендарные герои волжских пристаней, уже представляли собой туристическую достопримечательность. Советские и иностранные путешественники по Волге единодушно отмечают их колоритную внешность и буйные повадки. М.Кольцов говорит об "окаянной дикариной возне крючников" и о том, что "следовало бы работникам НОТ-а понаблюдать их единственный в мире метод работы, где главную долю энергии отнимают песни и матерная брань". Другой современный очеркист так описывает волжских грузчиков: "Крючники сбились на мостиках в ожидании низового парохода — приземистые и долговязые, молодые и старые, дерзкие и хмурые, все в лаптях, в мешковинных штанищах, в ватниках и шапках, истертых ношами, — играют волосяными концами крючьев и зубоскалят над торговцами. Никого из них нельзя назвать богатырем, но по

килограммов 160-200 унесет каждый из них. Эта грузоподъемность куплена крючником за цену многолетней тренировки....Среднее между пролетарием и люмпеном, он пьет, сквернословит, зовет товарища прозвищем или полуименем, и кулаком разряжает накопившийся запас волжской своей анархии....[Это опасная работа]: малейшее уклонение позвоночника 'от точки', малейшая неверность в тихой, щупающей походке, самое легкое столкновение со встречным ротозеем — и крючник пропал". Француженка А.Виоллис пишет: "Грузчики несут на плечах ящики величиной с собачью будку и золотистые ульи, откуда вырываются густые рои взбудораженных пчел...." и далее описывает их пение, "начинающееся вразнобой в минорном тоне, жалующееся на непосильный труд и на печальную человеческую судьбу....Постепенно мелодия разрастается, в ней звучат борьба и яростный вызов, она становится все сильнее и наконец достигает апогея в скорбном и торжествующем крике".

"Дикариные" манеры крючников вполне объясняют опасение, с которым смотрят на них колумбовские пишбарышни.

[Кольцов, Волга вверх, в кн. Избр. произвед. в 3 томах, т. 1, стр. 314-315; А.Алешин, Волжск. пристань, КН 20. 1928; Viollis, Seule en Russie, p. 114-115.]

3. ....*Тюки хлопка...., чугунные горшки...., мокросоленые кожи, бунты проволоки, ящики с листовым стеклом, клубки сноповязального шпагата, жернова, двухцветные костистые сельскохозяйственные машины, деревянные вилы, обшитые дерюгой корзины с молодой черешней и сельдяные бочки.*

1. Товары, перевозимые на волжских пароходах в 1926-28, фигурируют и в других описаниях, отчасти совпадающих с данным местом романа. "Барки выгружают на берег тяжелые, точно еще сохранившие на себе пыль Туркестана тюки хлопка....Пристань грузит обратно на запыхавшийся пароход тюк за тюком свежую пряжу". "Иду на пристань мимо штабелей муки под огромными брезентами, ящиков местной махорки, бочек, боченков, сельскохозяйственных машин и прочего добра, вынутого из пароходных утроб....В Кострому пришла мука, пшено, рыба, казанские колеса, партия молотилок и сеялок, пустые навои из-под пряжи, какое-то железо....Кострома расплатилась махоркой, обувью, толокном, пустыми пивными бочками...." "Вокруг пристани ожидают погрузки местные изделия: бочки, корыта, обручи, кузова телег, сани, сотни хомутов....Грузчики поют, сгружая молотилку, которая прибыла после жатвы" [Гумилевский, Собачий переулок, стр. 101-102; А.Алешин, Волжск. пристань, КН 20. 1928; Viollis, Seule en Russie, p. 113-115].

4. *Пароход "Скрябин"....должен был совершать рейс от Нижнего до Царицына....До Сталинграда театр поступал на полное довольствие тиражной комиссии.*

1. Волжские пароходы в описываемое время носили имена композиторов. К.Н.Бугаева рассказывает о путешествии летом 1927 из Сталинграда в Нижний-Новгород на пароходе "Чайковский" [Воспоминания о Белом, стр. 353]. Город Царицын был переименован в Сталинград в 1925.

5. *Разворачиваясь против течения, подходил пароход "Скрябин".*

3b. Реминисценция из Маяковского? Ср. *Разворачивался / и входил / товарищ "Теодор // Нетте"* [Тов. Нетте — пароходу и человеку (1926)].

6. *На четырех стульях будет сидеть Николай Константинович со своей женой Густой, которая никакого отношения к нашему коллективу не имеет.*

1. Возможно, отголосок ситуации в театре Мейерхольда, который упорно продвигал свою жену З.Райх на главные роли, часто в ущерб другим актерам. Намек тем вероятнее, что о Ник.Сестрине здесь и выше говорится как об "авторе спектакля" [см. примечание 14 к ДС 30].

7. *Условия сдельные. По расценкам рабиса.*

1. Рабис — профсоюз работников искусств.

8. *Остап получил пропуск....и вышел на горячую палубу.*

3c. Проникновение Остапа на "Скрябин" под видом художника напоминает об "Острове сокровищ" Стивенсона (Джон Сильвер нанимается на корабль коком и проводит на него своих людей в качестве матросов).

9. *Мальчик, разве плох? Кто скажет, что это девочка, пусть первый бросит в меня камень.*

2. Цитата из Евангелия: фарисеям, собиравшимся побить камнями грешницу, Иисус сказал: "кто из вас без греха, первый брось в нее камень" [Ин. 8.7].

С евангельской цитатой контаминирован риторический оборот "Кто скажет...." (ср. у Фета: *Кто скажет нам, что жить мы не умели....*[А.Л.Бржесской]), образующий с нею логический диссонанс. Это один из примеров "наплевательского" обращения Бендера с культурными клише, их сопряжения в несуразные попурри.

10. *Пароход по Волге плавал, / Волга-матушка река..../ Сире-энь цвяте-от...*

2. Волжская лирическая песня с бесконечно нанизываемыми строфами, напр.: *Весной Волга разольется, / Волга-матушка река, / А сердечушко забьется, / Заливает берега. / Сирень цветет, Не плачь, придет....// С*

горя девка слезы ронит, / Волга-матушка-река, / А от песни Волга стонет, / Заливает берега. / Сирень цветет, / Не плачь, придет.... и так далее. Строки, близкие к ДС, см. у Л.Кассиля: *Пароход идет, Анюта.../ Волга-матушка-река. / На нем белая каюта.../ Заливает берега* [Под гармошку, стр. 140-141; Кассиль, Вратарь республики, Собр. соч. в 5 томах, т. 1, стр. 433].

ГЛАВА 32

Нечистая пара

1. *Нечистая пара.*

2. Из Библии [кн. Бытия, гл. 7] : пары чистых и нечистых животных были взяты Ноем в ковчег по приказанию Бога.

2. *Шли плоты — огромные поля бревен с избами на них. Маленький злой буксир....тащил за собой три нефтяных баржи, связанные в ряд.*

1. Иностранные наблюдатели, описывая поездки по Волге в 1926-30, рисуют сходные картины: "Мы встречаем цепи барж, груженных резервуарами нефти, картофелем, овчинами; влекомые крохотными задыхающимися тягачами, навстречу нам движутся громадные плоты, составленные из связанных веревками бревен, на которых расположились женщины, дети, цветы в горшках, собаки, кошки, скамьи, шалаши, целые плавучие города. Плотовщики с длинными шестами бегают взад и вперед, наклоняются, напрягаются изо всех сил, стараясь удержать в равновесии это гигантское сооружение" [Viollis, Seule en Russie, p. 112]. "Вровень с водой по реке поднимаются баржи. Странные суда, до краев погруженные в воду, они скрывают в своих стальных недрах по 10, 20, 25 тысяч тонн нефти или мазута. С ними сталкиваются караваны бревен, похожие на плавучие деревни. В задней части такого плота — два одинаковых одноэтажных домика, связанные мостками, на которых возвышается сторожевая башенка. Эти похожие на Ноев ковчег устройства предназначены для присмотра за 10 миллионами кубометров строевого леса. Таких плотов здесь ежедневно проходит по

нескольку десятков. Они направляются в Каспийское море. И скоро миллионы кубометров этой древесины поплывут в порты Европы и Америки" [Chadourne, L'URSS sans passion, p. 176].

Вспоминая путешествие по Волге в июле 1927, К.Н.Бугаева пишет: "Плывучая жизнь на плотах. Целые деревни, с избами, огоньками, с развешанным для просушки бельем, с мирно жующей коровой, с толпой ребятишек. Или еще огромные, левиафаноподобные баржи, ленивые, сонные. А впереди их влекущий на длинном канате бойкий смешной пароходишка. Задрав нос, фыркая дымом и деловито крутя колесом, он задорно ершится" [Воспоминания о Белом, стр. 111].

3. *Ипполит Матвеевич....угодливо заглядывал в глаза взыскательного художника.*

3с. Из Пушкина: *Всех строже оценить умеешь ты свой труд. / Ты им доволен ли, взыскательный художник?* [Поэту].

4. *—Что же мне петь?*

—Уж во всяком случае не "Боже царя храни!" Что-нибудь страстное: "Яблочко" или "Сердце красавицы".

2. "Боже царя храни" — гимн Российской империи в 1833-1917 (слова В.А.Жуковского, музыка кн. А.Ф.Львова):

Боже, царя храни!
Сильный, державный,
Царствуй на славу нам,
Царствуй на страх врагам,
Царь православный.
Боже, царя храни!

"Яблочко" — песня, возникшая в годы революции. Как вспоминает В.Панова, в Ростове в 1918 "куда ни пойдешь, на улицу, в лавочку, в кинематограф — везде пели:*Ой, яблочко, / Куда котишься, / В Ростов попадешь, / Не воротишься* [Панова, О моей жизни...., стр. 51]. В третьей строке могло стоять название любого места: "в Чека попадешь", "ко мне в рот попадешь" и т. п. . В балете Глиэра "Красный мак" [см. примечание 5 к ЗТ 7] залихватский танец матросов положен на мелодию "Яблочка".

"Сердце красавицы" (La donna è mobile) — песенка герцога из оперы Верди "Риголетто" (по-русски: *Сердце красавицы / Склонно к измене / И перемене /Как ветер мая....*).

5. *Там на траве танцевали солдатскую польку. Парни топали босыми ногами с такой силой, будто хотели расколоть нашу планету. Девушки пылили.*

1. Повальное увлечение танцами — характерная черта деревенской культуры 20-х гг (до коллективизации). Писатель Р. Акульшин отмечает,

что "с каждым годом количество плясунов и музыкантов в деревнях увеличивается. Учиться плясать ходят в бани, в сараи, за село — на выгон и луга, уходят по одиночке или вдвоем — проверять друг друга....Немаловажное значение имеет в настоящее время при женитьбе парня его уменье — плясать....Плясун, музыкант, певец, весельчак [ныне, в отличие от прошлого] всегда может рассчитывать на любую невесту....С Пасхи до Троицы, после страды и до осеннего заговенья на деревенской улице стон стоит. Поют, пляшут, играют парни, справляют праздник молодости....В праздники молодежь с утра уходит за село, и там на зеленой мураве лугов веселится...." Наиболее популярным массовым танцем, по словам Акульшина, является кадриль, состоящая из ряда фигур — "Барыня", "Чижик", "Сени", "Во саду ли в огороде", "Что шумит, что гремит", "Камаринская" и др. "Кадрилям научаются в деревне с 9-10 лет. Кадриль нравится молодежи за свою массовость, за то, что в кадрили возможна близость парня и девицы. Взрослым нравится смотреть на малькание пар, замысловатые круженья, подныривания, притопывания, причудливые комбинации крестами, звездами, плетнями и т. д....Пляшут главным образом под балалайку, реже под гармонь и совсем редко под песню. В наших краях [Самарская губ.] засилие балалайки. Имеется по 30, по 50, по 100 балалаек на село....О гармошках мечтают, но гармошки не по карману...." [Р.Акульшин, Деревенск. пляски (очерк), КН 36. 1926].

6. [Из письма о. Федора]: *Относя письмо в почтовый ящик, у меня украли в номерах "Стоимость" пальто брата твоего, булочника.*

3с. Ср. Чехова: "Подъезжая к сией станцыи и глядя на природу в окно, у меня слетела шляпа" [Жалобн. книга].

ГЛАВА 33

Изгнание из рая

1. *Молчи, грусть, молчи, Киса!*

2. Реминисценция из романса "Молчи, грусть, молчи" ("Сказка любви дорогой") [см. примечание 4 к ДС 18].

2. *И начался третий день плаванья.*

2/3с. Контаминация нескольких мотивов. "Плаванье" — реминисценция из рассказа о Ноевом ковчеге [Бытие, гл. 7], в то время как "третий день" напоминает об истории сотворения мира: "И был вечер, и было утро: день третий" [Бытие, 1.13]. Вместе с тем фраза имеет сходство с зачинами глав в повести "1001 день, или новая Шахерезада", построенной по образцу арабских сказок: "А когда наступил третий служебный день...." [Собр. соч. т. 1, стр. 488].

3. *Вы — консерваторы от музыки!*

2. Подобные сочетания с "от" были в 20-е гг. неологизмом, внедрявшимся в живую речь из газетно-идеологического языка. Ср. "лиходеи от оппортунизма", "филистеры от социал-демократии", "слабонервные гувернантки от литературы" [Селищев, Язык рев. эпохи, стр. 36-38].

4. *На торжество освещения транспаранта заведующий хозяйством созвал все население парохода.*

5. Игра слов (освящение храма, гимназии и т. п.)

5. ***При свете дрянного керосинового фонаря Остап прочел из путеводителя: "На правом высоком берегу — город Васюки...."***

1. Васюки — название вымышленное. Описание города взято соавторами из путеводителя "Поволжье", где оно относится к г. Ветлуге в верхнем течении одноименного притока Волги [см. Поволжье, стр. 324]. Город Ветлуга, однако, располагается далеко в стороне от маршрута героев романа, плывущих, как известно, по Волге из Нижнего-Новгорода в Чебоксары.

3с. Цитирование путеводителя — характерный элемент романтико-иронического путевого очерка. Ср. в "Путевых картинах" Гейне: "В городе этом столько-то домов, столько-то жителей и в том числе столько-то душ, как подробно указывается в карманном 'Путеводителе по Гарцу' Готшалька" [ч. 1, Путешествие по Гарцу]. В том же духе упоминается путеводитель у А.Доде: "В сказочный час заката в Альпах, столь восхваляемый Бедекером, туман....обволакивал вершину Риги....О Бедекер!" [Тартарен в Альпах, гл. 1].

ГЛАВА 34

Междупланетный шахматный конгресс

1. *С утра по Васюкам ходил высокий, худой старик в золотом пенсне....Он налепливал на стены рукописные афиши.*

3с. Расклейкой афиш начинается серия мотивов, позаимствованных из "Приключений Гекльберри Финна" Марка Твена — гл. 21-23, где рассказывается о спектакле, устроенном двумя жуликами, "королем" и "герцогом", в маленьком городке на Миссисипи. У Твена жулики, называющие себя Гарриком и Кином, дважды расклеивают по городу афиши: в первый раз — на шекспировский спектакль, во второй — на сенсационное представление "Королевский Камелеопард".

2. *В шахсекции сидел одноглазый человек и читал роман Шпильгагена в пантелеевском издании.*

1. Фридрих Шпильгаген (1829-1911) — немецкий писатель, автор романов на актуальные политические темы (наиболее известные: "Проблематические натуры", "Семья Гогенштейн", "Один в поле не воин", 60-е гг.). Тематика романов Ш. — борьба героических одиночек за идеалы демократии и прогресса — обеспечила им популярность в радикальных кругах России; по свидетельству Короленко, Ш. был властителем дум старшеклассников-гимназистов и студенчества в конце 60-х — начале 70-х гг. [История моего современника, гл. 33]. О стиле Ш. советский критик пишет: "В изобилии монологов, риторической амплификации, в богатстве образной системы, эффектных противопоставлениях, в пышности метафор и сравнений, ораторской перифразе, во всей шкале эмоциональных средств воздействия от элементов проповеди и

лирического пафоса вплоть до сентиментальной морализации отражается любовь радикального агитатора к жесту, красноречивой фразеологии, декламации....Умный рассказчик, создатель сложной, легко обозримой, искусно сплетенной интриги....Пропажа документов, кража их, переодевание, узнавание, кровосмешение, неравные браки — весь этот трафаретный фабульный костяк обрастает у Шпильгагена политическим материалом, исполненным животрепещущего интереса....Сложность сюжетной конструкции увязывается с крайней примитивностью конструкции образа....Все политические романы Шпильгагена строятся по схеме противопоставления героя и массы....Образ героя — 'гордая голова, благородная бледность лица, смелые глаза, сверкающий взгляд, мощная фигура, мрачность взгляда и чела'. Характер героя базируется на традиционной титанической неудовлетворенности личности" [Тронская, Политич. романы Шпильгагена, стр. 222-225]. Петербургский издатель Л.Ф.Пантелеев, известный своим просветительским и прогрессивным направлением, выпустил многотомное собрание сочинений Ш. в 1896-99.

Уже в начале XX в. чтение Ш. ощущалось читательской элитой как признак устарелого вкуса: как вспоминает Н.В.Крандиевская, "скучные и трезвые" герои Ш. уже не привлекали молодежи, предпочитавшей гамсуновского Глана [Воспоминания, стр. 62]. Васюкинец, читающий Ш. в 1927, — типичный "интеллигентный" обыватель из провинциального угла, живущий передовыми идеями полувековой давности.

3с. Кривизна, как и хромота, — формы "хтонической асимметрии", которой в мифе и фольклоре часто наделяются персонажи демонического происхождения, живущие в маргинальной зоне, на границе между мирами живых и мертвых. К ним принадлежат, напр., циклопы, враждебные человеку существа с одним глазом, который, однако, обладает повышенной зрительной силой. Одноглазые и хромые, восходящие к фольклору, встречаются и в новой литературе — обычно в роли носителей недобрых, вредоносных начал. "Стоит вспомнить трафаретный облик одноглазого пирата и стивенсоновских морских разбойников — от слепого Пью до одноногого Джона Сильвера — или притворную слепоту кота Базилио и хромоту лисы Алисы, днем нищих, а ночью грабителей, в сказке 'Золотой ключик'" [Неклюдов, О кривом оборотне, стр. 137]. Помимо кривизны председателя шахсекции, параллель с Гомером подкрепляется рядом других деталей, начиная с того, что Бендер с Воробьяниновым прибывают в Васюки и покидают их по воде, подобно Одиссею и его спутникам в циклоповском эпизоде. О других сходствах см. в примечаниях к соответствующим местам главы.

3. *Например, вот ваша шахсекция. Так она и называется: шахсекция. Скучно, девушки!*

3с. Из "Русской песни" А.А.Дельвига: *Скучно, девушки, весною жить одной,/ Не с кем сладко побеседовать младой* . Стихотворение Дельвига, имеющее фольклорную основу (первый стих повторяет народную песню: *Скучно, матушка, весною жить одной...*), включалось в песенники на протяжении всего XIX в. Та же цитата в неточном виде — в ДС 8.

4. *Гроссмейстер собственноручно, пользуясь уроками "Скрябина", выполнил на листе картона вывеску с четырьмя конями....*

2. Возможное эхо названия нашумевшей статьи Троцкого "Уроки Октября" (1924).

5. *Приезд Хосе-Рауля Капабланки, Эммануила Ласкера,....Видмара и доктора Григорьева обеспечен.*

1. Доктор Григорьев, упоминаемый рядом со знаменитыми шахматистами, — Н.Д.Григорьев (1895-?), советский шахматный деятель, член Исполбюро Всесоюзной Шахсекции (председателем которой был нарком Н.В.Крыленко), редактор шахматного отдела "Известий". До января 1928 Григорьев вел шахматный отдел в журнале "Тридцать дней", где печатался роман Ильфа и Петрова [ТД 01-07.1928].

6. *Все учтено могучим ураганом.*

2. Переиначенная, с заменой поэтизма на канцеляризм, первая строка романса "Там бубна звон" (слова О.Осенина, муз. А.Ленцева). Текст по кн.: Чернов, Народн. русск. песни и романсы, т. 2, стр. 223.

Все сметено могучим ураганом,
И нам теперь свободно кочевать;
Махнем, мой друг, в шатры с тобой к цыганам,
Там не умеют долго горевать.

Припев:
Там бубна звон, гитары стоны
Там песни воли, воли и полей,
И там в кибитке забудем пытки
Далеких призрачных страстей.

Здесь в городах нет искренних улыбок
И мало так веселья и утех;
За эту цепь страданий и ошибок
Ты там в полях услышишь резвый смех.

И ничего, коль утром ты проснулся
И на душе вновь прежняя беда:
Тот, кто хоть раз цыган душой коснулся,
Тот не забудет больше никогда!

7. *Гнилые стены коннозаводского гнезда рухнули, и вместо них в голубое небо ушел стеклянный 33-хэтажный дворец шахматной мысли....Мраморные лестницы ниспадали в синюю Волгу.*

1/3b. Грандиозные проекты "превращения Васюков в центр мироздания" напоминают футурологические поэмы и очерки о преображении Москвы, появлявшиеся в прессе в связи с десятилетием Октябрьской революции. В частности, Е.Зозуля писал: "В 2022 г. *рухнет* бывший дом Нирензее в Б.Гнездниковском переулке. Руины этого большого дома будут спрессованы, что образует площадку для спуска и подъема аэропланов. С этого момента начнется настоящее развитие туризма в Москве. Каждого туриста будет возить *отдельно реющий аэропланчик*....Вылетев с дома Нирензее в сторону бульвара, [туристы будущего] тотчас же наткнутся на *50-этажный дворец*...." [сходства с ДС выделены нами]. Зозуле вторит Л.Никулин: "Пассажирский геликоптер....остановился и замер в воздухе над странным сооружением, занимавшим несколько десятин. Стены из прозрачного, радужного металла окружали гигантский бассейн, наполненный сапфирово-синей водой....Воды Черного моря передавались в бассейн по трубам в 2 тыс. верст длиной....— Как называлось это место раньше? — спросил пассажир у своего спутника. — Болото! — ответил спутник. — Болотная площадь. Мы над Москвой". В аналогичном духе выдержаны заметки П.Низового "Сон будет правдой!" Другие авторы, выступившие в той же футурологической подборке, как П.Романов и И.Касаткин, оценивают будущее более трезво и иронично [ТД 11.1927, стр. 84-86].

Связь бендеровских проектов с этими юбилейными прогнозами тем вероятнее, что васюкинская глава проецирует в глухую провинцию и другие столичные события, а именно — международные шахматные турниры и приезды в Москву Ласкера и Капабланки в 1925-27, вызывавшие небывалый ажиотаж (турниру 1925 был посвящен фильм "Шахматная горячка" В.Пудовкина).

3с/4. В связи с мраморной лестницей ср. мечты Жены Человека о вилле в Италии: "И чтобы белые мраморные ступени спускались прямо в голубые волны" [Л.Андреев, Жизнь Человека, карт. 2]. Видимо, образ этот восходит к известной одесской лестнице, о которой тот же Л.Андреев писал: "Еще с детства, когда я изучал географию, я твердо выучил на память:....'г. Одесса замечателен своим портом и белой мраморной лестницей, спускающейся с высокого бульвара прямо к морю'. Эта белая мраморная лестница, купающая свои ступени в синих морских волнах, плотно засела в моей памяти...." [На юге, в Полн. собр. соч., т. 6, стр. 250].

8. *Экспрессы подкатывали к двенадцати васюкинским вокзалам.*

1. Любопытной параллелью к васюкинским фантазиям Остапа (а заодно и к спектаклю театра Колумба) может служить документ, опубликованный в "Крокодиле" (в разделе "Архив Крокодила"), — объявление, полученное, по словам редакции, из Свердловского округа:

"ВЕСЬ МИР ВСТРЕВОЖЕН!
потому что:
22 мая с. г. в БОЛЬШОМ ТЕАТРЕ с. ПОКРОВСКОГО знаменитыми артистами ПОКРОВСКОГО МИРА поставлен будет спектакль 'ЖЕНИДЬБА' (Гоголя).

Весь железнодорожный, воздушный и водный транспорты работают СВЕРХУРОЧНО по 32 часа в сутки, дабы иметь возможность отправить всех пассажиров в Покровское на спектакль.

Самый большой пароход 'ТИТАНИК' (погибший несколько лет тому назад) выходит утром 22 мая с.г. с семействами МИЛЛИАРДЕРОВ и МИЛЛИОНЕРОВ, прямым сообщением в Покровские воды и прибудет в Бобровскую гавань к 5 часам вечера 22 мая с.г. Все меры к устранению несчастных случаев при посадке приняты.

ПРИМЕЧАНИЕ: Артисты все людской породы.
В виду ограничения мест в Большом театре и во избежание СИЛЬНЕЙШЕЙ ДАВКИ, заказы на билеты ПО РАДИО, как-то: из Большой и Малой Трифоновой, Егоршиной, Паршиной, Заболотье, Суханово, Австралии и т. п. приниматься не будут".
[Кр 26.1927 (июль)].

9. *Упрятав деньги в зеленый походный пиджак....*

3с. Реминисценция из Лермонтова: *На нем треугольная шляпа / И серый походный сюртук* [Воздушн. корабль, ср. примечание 5 к ЗТ 29]. Наполеоновский мотив еще раз появится в конце главы [см. примечание 21].

10. *Учитесь торговать!*

2. "Учитесь торговать" — лозунг начала нэпа. Выдвинут Лениным в 1921. Ср. такие его высказывания, как: "Государство должно научиться торговать так, чтобы промышленность удовлетворяла крестьянство, чтобы крестьянство торговлей удовлетворяло свои нужды" [доклад "Н.Э.П. и задачи политпросветов", октябрь 1921]; "Овладеть торговлей" [О значении золота, ноябрь 1922]; "Соединить революционный энтузи-

азм....с уменьем быть толковым и грамотным торгашом" [О кооперации, 1923].

Общеизвестный в 20-е гг., часто цитируемый, лозунг этот непосредственно связывался с именем Ленина: "Великий Ленин 'нэпнул' гениальное слово: 'Учитесь торговать!' Умри, Косьма, лучше не скажешь" [Шульгин, Три столицы, стр. 178]; "Нечеловеческая воля прозвучала в этом приглашении 'учитесь торговать', брошенном бескорыстнейшим борцом своим товарищам, принужденным менять теперь диаграммы главков и карты генштаба на стук костяшек или на книги двойной бухгалтерии" [Эренбург, Рвач, стр. 202, "Глава о фраках"].

Употребление ленинской фразы в ироническом смысле, для обозначения сомнительных спекуляций, уже встречалось в советской прессе — напр., в фельетоне "Учатся торговать" [Пр 13.05.27, раздел "Каленым пером"].

11. *Идите на пристань, наймите лодку часа на два и ждите меня на берегу, пониже амбара.*

Зс. Перед последним представлением "Королевского Камелеопарда" король и герцог готовят к отплытию свой плот и прячут его в двух милях ниже города. Как и Воробьянинов, король дожидается своего компаньона на плоту [Гекльб. Финн, гл. 23].

12. *Сеанс одновременной игры в Васюках.*

Зс. Учитывая демонические коннотации одноглазого шахматиста, можно соотнести весь эпизод шахматной игры с известным мотивом 'игры в аду', когда герой проникает в обиталище смерти или нечистой силы и играет с нею в кости, карты или иную азартную игру, часто на неравных и тяжелых условиях. Как правило, ставкой в игре служит что-то жизненно нужное герою или сама его жизнь; в ходе игры герой подвергается опасности и с трудом уносит ноги. Известный пример — "Пропавшая грамота" Гоголя, где ад и черти представлены в своем непосредственном фольклорно-мифологическом облике. В латентном, "сдвинутом" (displaced, по терминологии Н.Фрая) виде мотив этот присутствует в "Беге" Булгакова (игра героев с Корзухиным в Париже), в фильме М.Чимино "The Deer Hunter" (русская рулетка, в которую вьетконговцы заставляют играть пленных американцев), в советских рассказах о подневольных футболистах, принуждаемых играть матчи с немецкими оккупантами и т. п. Вероятно, к этому же кругу мотивов относится и шашечная партия Чичикова с Ноздревым [Мертв. души, гл. 4]. Конечно, в ДС мотив 'игры в аду', если он вообще может быть усмотрен, звучит достаточно отдаленно: в частности, роль более ловкого и плутующего игрока отведена гостю, а не хозяину, как в большинстве упомянутых эпизодов. Наиболее близкая точка сходства с

архетипом — конец главы, где гроссмейстер бежит, "увозя из города пятьдесят кровных васюкинских рублей", и подвергается реальной опасности.

13. *Он чувствовал себя бодрым и твердо знал, что первый ход е2-е4 не грозит ему никакими осложнениями.*

3b. Шахматист, играющий е2-е4, упоминается в рассказе В.Катаева "Шахматная малярия" [См 35.1925; Собр. соч. в 9 томах, т. 2].

14. *ДЕЛО ПОМОЩИ УТОПАЮЩИМ — ДЕЛО РУК САМИХ УТОПАЮЩИХ.*

1. Сатирическая пресса эпохи ДС не раз указывала, что дело спасения утопающих поставлено из рук вон плохо.

2. Переиначенное изречение: "Освобождение рабочего класса должно быть завоевано самим рабочим классом" [К.Маркс, Общ. устав Международн. товарищества рабочих]. В форме, более близкой к тексту ДС, встречается у Ленина: "Мы всегда говорили, что освобождение рабочих должно быть делом самих рабочих" [выступление на IV-й конф. профсоюзов и фабрично-заводских комитетов Москвы, 1918]; цитируется и в художественной литературе, напр. у А.Платонова [Чевенгур, стр. 171].

15. *Остап рассказал аудитории несколько ветхозаветных анекдотов, почерпнутых еще в детстве из "Синего журнала"....*

1. "Синий журнал" — развлекательное петербургское издание (с цветом обложки, соответствовавшим названию) со склонностью к сенсации, эротике и невзыскательному "пряному" юмору. Имел разделы: "Кунсткамера", "Иностранный юмор", "Анекдоты". Относительный интерес этому, в современных терминах, "таблоиду" придавало участие сатириконовцев: А,Аверченко, В.Князева, А.Бухова и др.

16. *"С какой стати оставлять свою фотографию в этом жалком городишке".*

3c. Поскольку уже прослежены некоторые связи этой главы ДС с мотивами "Одиссеи", можно соотнести отказ Бендера позировать для фотографии с отказом Одиссея назвать циклопам свое имя. Для магического сознания как имя, так и изображение являются частями личности, которые нужно оберегать от посторонних. "Нежелание примитивных людей фотографироваться хорошо известно: они боятся оставить часть своей персоны в руках незнакомцев" [Seligman, The History of Magic and the Occult, p. 38-39].

17. *— Позвольте, товарищи, у меня все ходы записаны!— Контора пишет, — сказал Остап.*

2. Из песенки эпохи нэпа: *Дела идут, контора пишет, / Кассирша деньги выдает....*

Зс. Ср. плутовство Ноздрева и протесты Чичикова: "Нет, брат, я все ходы считал и все помню" [Мертв. души, гл. 4]. Еще одно напоминание о Гоголе может быть усмотрено двумя страницами ранее, в лекции Бендера: "....если каждый индивидуум не будет постоянно тренироваться в шашк....то есть я хотел сказать — в шахматах..."

18. *Остап бухнулся на скамейку и яростно стал выгребать от берега.*

Зс. "Мы с герцогом одновременно добежали до плота, и меньше чем через две секунды уже плыли вниз по течению" [Гекльб.Финн, гл. 23]. Ночное бегство в лодке — мотив романтической литературы: ср. "Уллин и его дочь" Жуковского, "Хозяйку" Достоевского [II.2] и др.

19. *Через минуту в лодку полетели камни.*

Зс. У Гомера циклоп Полифем швыряет камни в удаляющиеся корабли Одиссея:

> Тяжкий утес от вершины горы отломил и с размаха
> На голос кинул; утес, пролетевши над судном, в пучину
> Рухнул так близко к нему, что его черноострого носа
> Чуть не расшиб....

[Здесь и далее — Одиссея, пер. Жуковского, кн. 9]. В "Аргонавтике" Аполлония Родосского хтонические существа ("земнорожденные") также мечут громадные камни в корабль героев [песнь 1, 994 сл.].

20. *Экспедицией командовал одноглазый. Единственое его око сверкало в ночи, как маяк.*

Зс. Ср. погоню одноглазого учителя Сквирса за сбежавшим Смайком: "Стоило посмотреть, как [Сквирс]....орет как сумасшедший, своим единственным глазом высматривая мальчишку" [Диккенс, Николас Никльби, гл. 42].

21. *Барка....в полном соответствии с законами физики перевернулась.*

Зс. Бегство героев от врагов или дикарей, преследующих их на лодках или пирогах, — мотив, нередкий в приключенческой литературе. У одного Майн Рида он встречается несколько раз. Ближайшая параллель к ДС — в романе "Огненная земля": "Сидевшие в пирогах дикари уже встали на ноги и приготовились к атаке, размахивая копьями и пращами....Вот с одной из пирог пустили сначала дротик, потом камень....В американцев полетела туча камней и дротиков. Ранило одного матроса на шлюпке и двух на вельботе". Далее часть туземцев падает в воду, остальные отстают [Огненн. земля, стр. 70-72]. В романе "Затерянные в океане" плот с тридцатью головорезами гонится за плотом, на котором находятся четверо героев; когда преследователи уже настигли

малый плот и вот-вот набросятся на его обитателей, их главарь сваливается в воду и сожран акулой [гл. 81-88]. В "Квартеронке" описана гонка пароходов на Миссисипи: судно, вырвавшееся вперед, в момент торжества взрывается [гл. 10-12].

В "Пиквикском клубе" [гл. 9] м-р Пиквик и его друзья мчатся за Джинглем в карете; в разгаре погони у кареты пиквикистов отлетает колесо, пассажиры оказываются на земле, Джингль с безопасного расстояния потешается над незадачливыми преследователями.

22. *Что же вы не бьете вашего гроссмейстера?*

Зс. По-видимому, реминисценция слов Наполеона: "Если среди вас есть солдат, который желает застрелить своего императора, он может это сделать. Я перед вами". С этими словами Наполеон обратился к высланным против него солдатам под Греноблем во время своего триумфального марша с о-ва Эльбы на Париж в 1815. Данный эпизод не раз описан в биографиях французского императора, изображен на картинах и гравюрах [см., напр., Dayot, Napoléon raconté par l'image, p. 332-333]. Наполеоновские мотивы не раз "примеряются" к Бендеру, напр. "Битва при пирамидах, или Бендер на охоте" [ДС 38], цитата из романса "Шумел, горел пожар московский", татуировка на груди Остапа [ЗТ 18, 22, 23 и др.]; см. примечание 1 к ЗТ 31.

23. *Вы же понимаете, васюкинские индивидуумы, что я мог бы вас поодиночке утопить....Живите, граждане! Только, ради создателя, не играйте в шахматы!*

Зс. Обращение с насмешкой и предостережением к неудачливому преследователю есть в "Одиссее":

Слушай, циклоп беспощадный, вперед беззащитных гостей ты
В гроте глубоком своем не губи и не ешь; святотатным
Делом всегда на себя навлекаем мы верную гибель....
Я продолжал раздражать оскорбительной речью циклопа....

и т. д. Ср. также глумление Джингля над потерпевшими аварию пиквикистами [Пикв. клуб, гл. 9].

24. *Я не думаю, чтобы мастера шахмат приехали к таким дуракам, как вы, даже если бы я их об этом просил.*

Зс. Ср. прощальные слова Одиссея циклопу:

Кто же вперед, беспощадный, тебя посетит из живущих
Многих людей, о твоих беззаконных поступках услышав?

ГЛАВА 35

И др.

1. *—Я пришел к тебе с приветом, рассказать, что солнце встало, что оно горячим светом по чему-то там затрепетало....*

3с. Переиначенная строфа стихотворения Фета : *Я пришел к тебе с приветом / Рассказать, что солнце встало, / Что оно горячим светом / По листам затрепетало...* , включаемого во все антологии русской поэзии. В 1900-е гг. оно было одним из дежурных номеров на литературных чтениях, где применялось в духе времени — как "заря новой жизни" [см. Мандельштам, Шум времени, глава "Тенишевское училище"]. Положено на музыку много раз (романсы Балакирева, Аренского, Метнера, Римского-Корсакова, Саца и др.).

В бытовом обиходе эти строки представляют собой одну из заведомо избитых цитат. В этом качестве мы встречаем их, напр., у Достоевского, где пьяный капитан Лебядкин декламирует и нещадно перевирает их, ломясь в комнату Шатова [Бесы, I.4.6] и у М.Кузмина: "Расположится ли [Лаврик] у окна с книгами, как....низкий голос Полины Аркадьевны из сада декламирует: 'Я пришла к тебе с приветом, рассказать, что солнце встало'" [Плавающие-путешествующие, II.11]. — *По чему-то там затрепетало....* — ср. сходное обращение с цитатами Стивы Облонского: "Узнаю коней ретивых по каким-то их таврам...." [Анна Каренина, I.10].

2. *"Обращаем внимание на очень красиво расположенный г. Чебоксары....В настоящее время в Чебоксарах 7702 жителя...."*

1. Описание Чебоксар — подлинная цитата из путеводителя [Поволжье, стр. 325-326].

3. *Откроем "Пти-шво" и с этого "Пти-шво" будем иметь верный гран-кусок хлеба.....*

1. Пти-шво (фр. petits chevaux) — комнатные бега, игра, в которой деревянные лошадки передвигаются к финишу ручным манипулированием или в зависимости от выпавшего числа очков. В нее играли в казино и на пароходах. Была популярна в годы нэпа.

4. *"Оба тела лежат ногами к юго-востоку, а головами к северо-западу"* [до конца абзаца].

2/3b. Формулы, типичные для протоколов уголовного розыска о найденных мертвых телах. Е.Петров, в ранней молодости служивший инспектором угрозыска, был знатоком подобных форм. В повести А.Козачинского "Зеленый фургон", где действие происходит в Одессе в 1920 и где Петров послужил прототипом главного героя, читаем: "Новый начальник угрозыска прекрасно составлял эти акты. Вначале он указывал положение трупа относительно стран света. Затем следовало описание позы, в которой смерть застигла жертву, и ран, которые ей были нанесены. Наконец, перечислялись улики и вещественные доказательства, найденные на месте преступления....Обычно о трупе достоверно известно было только то, что он лежит головою к юго-востоку и ногами к северо-западу" [стр. 235].

5. *....ноты романса "Прощай ты, Новая деревня".*

2. Народный романс, текст которого приводим по книгеЧернова [Народн. русск. песни и романсы, т. 2, стр. 118]:

Прощай ты, Новая деревня,
Прощай ты, вся моя семья!
Прощай, подруга дорогая,
Как знать, увижу ль я тебя?

Ты встретишь новое семейство,
Забудешь про мою любовь.
Прощай, подруга дорогая,
Как знать, увидимся ль мы вновь!

Мы дни и ночи проводили
С гитарой, с песней удалой.
Ты помнишь, как друг друга мы любили,
Как были счастливы с тобой.

Там тройки звонкие несутся,
Мороз трещит и ветер вьет,
И громкий посвист раздается:
"Эх вы, залетные, вперед!"

Вовек я больше не услышу,
О Русь, твои колокола!
Прощай ты, Родина святая,
Прощай ты, матушка Москва!

Слова *Прощай....* и т. д. были популярной формулой, в которую подставлялись разные имена и названия. Отсюда различные варианты, бытовавшие в рабочем фольклоре: *Прощай, Сысерть моя родная....// Прощай ты, улица Шипова, / Прощай, зеленая трава!* [Песни русск. рабочих, стр. 109], в цыганском репертуаре: *Прощай, подруга дорогая, / Прощай, цыганская семья* [Тэффи, Городок, стр. 9], в песенной лирике: *Прощайте, ласковые взоры, / Прощай, мой милый, навсегда* [Песни и романсы русск. поэтов, стр. 922][1], в сатире: *"Прощай, активная работа, / Прощай, любимый комсомол!* [Маяковский, Фабрика мертв. душ, Полн. собр. соч., т. 9].

6. *Покойный юноша занимался выжиганием по дереву.*

1. Выжигание по дереву — респектабельное хобби конца XIX — начала XX в. "Выжигание по дереву рисунков, один из видов прикладного искусства, известный уже древним германцам, производившим рисунки на дереве посредством раскаленного гвоздя; [в 80-е гг.] возбудило к себе интерес в обществе и вошло во всеобщее употребление, заняв почетное место среди многочисленных занятий прикладного искусства....Г-жа Абель, графиня Левашова, Ее Императорское Высочество принцесса Евгения Максимилиановна Ольденбургская, г-жа Дурново первые с полным успехом стали в Санкт-Петербурге заниматься выжиганием....Рисунки, исполненные выжиганием по дереву, употребляются для украшения мебели, рам, панно на стенах и потолках; для бюваров, блокнотов и т. п." [Энц. Словарь Гранат, т. 12 (1912), стр. 14 и Энц. Словарь, изд. Брокгауз-Ефрон в 41 томе, т. 7 (1892), стр. 499-500].

В советское время на выжигание смотрели с иронией, видя в нем занятие пай-мальчиков и отставших от эпохи обывателей. Ср. в рассказе А.Зорича "Был май": "'Я не понимаю. Другие мальчики интересуются кто историей, кто географией, кто рисованием. Наконец, они собирают марки, выжигают по дереву...' Это была ее [матери] любимая назидательная фраза". В его же рассказе "Портрет писателя" выведен неудавшийся художник Дондеже, который, "разочаровавшись, поступил в акциз и, фрондируя, стал играть в преферанс с купцами и выжигать

анютины глазки по дереву....Ольга Павловна разочаровалась в художнике, найдя, что выжигать анютины глазки на шкатулках может только мещанин" [Зорич, Рассказы, стр. 112 и 134-135]. В том же духе пишет фельетонист "Крокодила": "Аркадий Ефимович — обыватель до мозга костей. По собственному признанию, интересуется только преферансом и выжиганием по дереву" [Б.Самсонов, Прогресс обывателя, Кр 19.1927].

7. *И меня похоронят, Киса, пышно, с оркестром, с речами, и на памятнике моем будет высечено....*

3b. Сходный иронический пассаж встречаем у В.Инбер: "Я проживу прекрасную жизнь, и после моей смерти комхоз похоронит меня, как достойного члена общества. И на моей могиле вырастут крокусы, цветы, ядовитые для коров, но приятные для глаз" [Лампочка припаяна, в кн. Ловец комет, стр. 81].

8. *Разговаривая подобным образом, концессионеры приткнулись к чебоксарскому берегу.*

3c. Повествовательная формула из классического романа: ср., напр.: "Беседуя таким образом, мы увидели стены Сеговии" [Кеведо, История пройдохи по имени Дон Паблос, гл. 10]; "Рассуждая так, они прибыли в Бордо"; "Разговаривая так, они прибыли в Портсмут" [Вольтер, Кандид, гл. 21 и 23].

1. Лирическая песня "Прощайте, ласковые взоры", как полагают, восходит к песне М.Хераскова *Вид прелестный, милы взоры*, в которой, однако, анафора "Прощай...." отсутствует [см. Песни и романсы русск. поэтов, стр. 83, 979, 1069].

ГЛАВА 36

Вид на малахитовую лужу

1. *Здесь ходили в сандалиях и в рубашечках "апаш".*

1. Апаш — рубашка дешевого класса ("за четыре рубля"), с открытым воротом, в "пролетарском" вкусе [см. В.Лидин, Отступник, НМ 06.1927, стр. 86, 89]. Одежда курортников в 1927 описывается как "одинаковые белые санаторные брюки и толстовки, белые колпаки, сандалии с одной подметкой, именуемые 'христосиками'" [А.Жаров, Под солнцем юга, очерк, ТД 06.1927].

3. О формуле "Здесь [ходили]...." см. примечание 2 к ДС 8.

2. *— Эх, Киса, — сказал Остап, — мы чужие на этом празднике жизни.*

3с. Известная романтическая формула; ср. *Без места на пиру земном, / Я был бы лишний гость на нем* [Жуковский, Шильонск. узник]; *Ненужный член в пиру людском; И жизнь уж нас томит, как ровный путь без цели, / Как пир на празднике чужом* [Лермонтов, Стансы 1831, Дума]; *Они все чужды мне, и я им всем чужой* [Лермонтов, Маскарад, д. 1, сц. 2] и др. Употребление этой формулы в данной главе с ее лермонтовскими реминисценциями вряд ли случайно [см. ниже примечание 9 и др.].

3.*Хорошо излагает, собака.*

2. Глагол "излагать" обычно употребляется с прямым дополнением, в строгом стиле речи и в связи с серьезными материями: излагать статью, теорию, тезисы, биографию, содержание книги и т. п. Употребление его без дополнения — признак не очень грамотной, но претен-

циозной речи, каковую Бендер пародирует. У Ф.Сологуба так говорит слесарь, социал-демократ: "Вы, Елисавета, хорошо излагаете ....Вам не говорить на собраниях — грех" [Творимая легенда, гл. 5]. У Л.Кассиля: "Доктор, ребята, правильно излагает" [Кондуит, в Собр. соч. в 5 томах, т. 1, стр. 52]. У В.Катаева: "Ну-с, товарищ курьер, я вас слушаю. Изложите" [Растратчики, гл. 2].

3с. Одновременная перекличка со стихами Некрасова: *Хорошо поет, собака, / Убедительно поет* [Песни о свободн. слове, гл. 7].

4. *Я человек измученный.*

3с. "Я человек болезненный, ревматический", "я человек раненый", — говорит о себе настройщик Муркин в рассказе Чехова "Сапоги".

5. *— Время, — сказал он, — которое мы имеем, — это деньги, которых мы не имеем.*

4. Фразу эту "Ильф со сконфуженной улыбкой произнес однажды, прося одолжить ему три рубля до новой получки" [Эрлих, Нас учила жизнь, стр. 92].

6. *Конечно, нищий в европейской России говорит по-французски хуже, чем Мильеран.*

1. Александр Мильеран (1859-1943) — в 1920-24 президент Франции, с 1925 — сенатор.

7. *Мосье, же не манж па си жур. Гебен зи мир битте этвас копек ауф дем штюк брод. Подайте что-нибудь бывшему депутату Государственной думы.*

1. Бывший член Государственной Думы, предводитель дворянства или губернатор, протягивающий руку за милостыней, — не столь уж редкая картина в советской России 20-х гг. Многие представители старой знати и чиновничества, попав в разряд официальных изгоев — лишенцев [см. примечание 5 к ЗТ 12], теряли средства к существованию и переходили на положение нищих и бродяг. Кое-кто промышлял мелкой уличной торговлей (один очеркист упоминает о губернаторе, торгующем сливами), фотографией, продажей семейных безделушек; другие прямо обращались к великодушию публики, как о том рассказывает французский журналист, посетивший Москву в 1929: "Многие нищие спекулируют на сострадании добрых душ к несчастью и на симпатиях к прошлому. Нередко можно видеть, как старик с хорошими манерами приближается к группе людей или входит в трамвай и громко заявляет: 'Я бывший губернатор X....Я всегда был добрым и гуманным. Посочувствуйте, граждане. Я умираю от голода'. Этот прием действует безотказно". [Béraud, Ce que j'ai vu à Moscou, p.37, 149; Despréaux, Trois ans chez les tsars rouges, p.215-221; Дан.Фибих, Земля советская, НМ 02.1926, стр. 192; Marion, Deux Russies, p.122].

Что касается нищенства на иностранных языках, то оно принадлежит еще дореволюционной традиции. Как пишет А.И.Куприн в 1896, "если [босяк] бывший офицер, то он непременно прибегнет к французскому языку: 'Доне келькшоз пур повр офисье'" [Киевск.типы: босяк, стр. 32].

8. *"Я уничтожу это позорное пятно на репутации города, я исправлю досадное упущение".*

2/3с. Ср. слова Николая I по поводу поэмы Полежаева: "Я положу предел этому разврату. Это все еще следы, последние остатки: я их искореню" [Герцен, Былое и думы, I.7]. Эта характерная по синтаксису и тону фраза нередко вкладывается в уста Николая в литературе: "Я выведу этот революционный дух, вырву с корнем" [Толстой, Хаджи-Мурат, гл. 15]; "Я прикажу быть инженерам честными" [Тынянов, Малолетный Витушишников, гл. 5]. Николаевские черточки, как и наполеоновские, кое-где попадаются среди иронических масок Бендера [ср., напр., примечание 9 к ЗТ 17]. Они едва ли случайны в этой "лермонтовской" главе.

Комизм николаевской интонации в том, что в нее вложены советские штампы: "досадное упущение", "смыть позор" (ср.: "Чтоб позор с завода был смыт, поднимем производительность, перестроим быт" или "Смыть с себя позорное пятно, догнать и перегнать выполнение плана" [лозунги на заводах, Ог 20.11.30, Эк 09.1930]).

9. *Тень Лермонтова незримо витала над гражданами, вкушавшими мацони на веранде буфета.*

1. Действие главы происходит в лермонтовских местах; эпизоды жизни поэта, цитаты из него, история его дуэли — непременный элемент туристской романтики Пятигорска, Кисловодска и их окрестностей, равно как и Дарьяльского ущелья (см. ниже, ДС 38). Место дуэли близ Пятигорска было объектом автобусного и пешего паломничества. Современный ДС очеркист пишет: "Кавказ навевает на приезжих 'литературные' настроения. Обязательно в каждом вагоне вспоминают Лермонтова, и на каждой остановке пассажиры ищут его могилу. До Кисловодска мы насчитали не меньше шести 'могил' Лермонтова и четыре места его дуэли. Две дамы утверждали, что Лермонтов именно здесь, на ст. Иноземцево, дрался с Печориным...." [Д.Маллори, Из вагонн. окна, Ог 12.08.28].

10. *Скажите, вы в самом деле видели Родзянко? Пуришкевич в самом деле был лысый?*

1. Михаил Владимирович Родзянко (1859-1924) — видная фигура в русской государственной жизни последних лет царизма, один из лидеров партии октябристов, председатель Государственной Думы в

1911-17. Был в этой роли чрезвычайно импозантен, пользовался уважением не только в думских, но и в правительственных и придворных кругах. В.В.Шульгин пишет о нем: "монументальный М.В.Родзянко, самой природой предназначенный для сокрушения министерских джунглей. Родзянко несет свой авторитет председателя Государственной Думы с неподражаемым весом" [Дни, стр. 70]. После победы большевиков эмигрировал, умер в Югославии.

В.М.Пуришкевич — крайний правый депутат Думы, один из ярких деятелей эпохи [см. о нем примечание 27 к ЗТ 8]. Лысина была его известной приметой, не раз упоминавшейся в фельетонах и политических шутках: "лысый Пуришкевич" — ходячее выражение юмористов. В рассказе Влад. Азова П. избирают председателем подкомиссии по учреждению в Думе парикмахерской, ибо "кто же может быть беспристрастнее в парикмахерском вопросе, нежели совершенно лысый?" [Парикмахерск. вопрос, в кн. "Цветные стекла", стр. 178].

11. *"Не пой, красавица, при мне ты песни Грузии печальной!"*

3с. Неточная цитата из стихотворения Пушкина: *Не пой, красавица, при мне / Ты песен Грузии печальной....* Романсы на эти слова написаны Глинкой и более чем двадцатью другими композиторами [см. Песни и романсы русск. поэтов, стр. 1001].

12. *Поездка на Кислые воды была последним аккордом в тяжелой борьбе с дочкой Вандербильда. Гордая американка недавно с развлекательной целью выехала в собственной яхте на Сандвичевы острова.*

1. Отдых и развлечения знаменитостей — миллионеров, артистов, политических деятелей — занимали видное место в иллюстрированных журналах 20-х гг. В фотохронике "Огонька" мы постоянно встречаем темы вроде "Венизелос путешествует", "Проф. Эйнштейн на отдыхе", "Польский министр Залесский катается по каналам Венеции", "Папаша Макдональд вывозит трех своих дочерей на лето в Канаду" (ср.: "ее, как видно, спас любвеобильный папа Вандербильд" [ДС 22]), "Макдональд катается на лодке по живописному озеру Онтарио", "Нефтяной король Америки Дж.Рокфеллер совсем недавно, почувствовав переутомление, отправился на отдых в один из своих роскошных курортов Флориды", "Проездом в Китай и Японию на автомобилях прибыла в Эривань групппа германских путешественников, среди них Элеонора Стиннес, дочь умершего немецкого миллионера" и т. п. [Ог 14.10.28, 06.05.28, 09.09.28, 30.11.28, 16.01.27, 25.09.27].

О том, чем могла быть поездка на курорт для рядового совслужащего типа Э.П.Щукина, дает представление современный очерк: "В один прекрасный день....в семье скромного служащего решают: 'Давайте поедем к морю'....Мысль о море заманчивая и сладкая. Так

пионер мечтает о барабане, а девушка о женихе с окладом по 15-му разряду. Бегают по знакомым, подают заявления в кассу взаимопомощи. Дочь начинает регулярно посещать диспансер — у нее, конечно, оказывается туберкулез (у кого его нет?) и острая неврастения. Ведется длительная осада управдела и завотделом на предмет получения аванса, и пишутся письма тете Кате, которая в 1908 году жила в Коктебеле, дяде Мише, который лечился в Евпатории, и доброму знакомому Ивану Ивановичу, который служит в Симферополе и должен все знать... Сколько хлопот! Потом беготня в Главкурупр, где милые служащие отвечают крайне неопределенно, но весьма многообещающе. Дескать, насчет комнат не знаем, но, вообще, обязательно поезжайте. Скатертью дорога! Потом к городской кассе...." и т. д. [Г.Гайдовский, К морю, КН 26.1926]. — Летом 1927 газеты сообщали о необычайном наплыве отдыхающих на Кавказские минеральные воды (Кисловодск, Пятигорск) [Пр 30.07.27].

ГЛАВА 37

Зеленый мыс

1. *Инженер Брунс.*

4. В.Катаев утверждает, что некоторые черты этого персонажа списаны с него [Алмазн. мой венец, стр. 166]. По поводу фамилии "Брунс" стоит отметить, что в Одессе до революции славилась пивная Брунса, "считавшаяся первой на земном шаре: подавали там единственные в мире сосиски и настоящее мюнхенское пиво" [Дон-Аминадо, Поезд на третьем пути, стр. 47].

2. *Мусик!!! Готов гусик?!....Мусик! Ты не жалеешь своего маленького мужика.*

3b. "Котик! Ну, поцелуй меня в носик!" [В.Катаев, Квадратура круга (1927-28), д. 1, явл. 2].

3c. "Разинь, душенька, свой ротик, я тебе положу этот кусочек" [Мертв. души, гл. 2: у Маниловых]. "Вставай, пульпультик! слышишь ли? гости!....Протяни, моньмуня, свою шейку! я тебя поцелую" [Коляска: разговор Чертокуцкого с женой].

Встречаются подобные диалоги и в сатириконовской литературе: "Здравствуй, котеночек, — поцеловал Иван Иванович Иванов мадам Иванову в щеку и потрепал по плечу. — Здравствуй, цыпленочек, — отвечает она.... — *Готов обед* у котеночка? — Готов, цыпочка" [Б.Гейер, Иван Иванович дома, Ст 34.1913 (номер, целиком посвященный обывателю "Ивану Ивановичу Иванову"; сходство с ДС выделено нами)].

3. *Человек молча повалился на колени. Это был отец Федор.*

3с. Отец Федор, на коленях умоляющий Брунса продать ему стулья ради больной жены, напоминает рассказ Тоцкого в "Идиоте" Достоевского: там речь идет о редких красных камелиях, которые Тоцкий достает у цветовода-купца, чтобы угодить даме. Он также валяется в ногах у владельца камелий: "Я бух ему в ноги! Так-таки и растянулся! 'Что вы, батюшка, что вы, отец?' — испугался даже. 'Да ведь тут жизнь человеческая!' — кричу ему" [I.14].

4. *Не осмеливаюсь сидеть в присутствии высокопоставленных особ.*

3с. Ср.: "Городничий: Чин такой, что еще можно и постоять" [Гоголь, Ревизор, д. 3, явл. 6].

5. *На вас, матушка, на вас, голубушка, на вас уповаю.*

2. Формула, частая в молитвах и псалмах, напр. "Бог мой, на которого я уповаю", "Господь — упование мое" [псалом 90]; "Все упование мое на Тя возлагаю" [Кондак Богородице, Молитвослов, стр. 53]; "уповахом на Тя" [Славословие великое, Молитвослов, стр. 74].

6. *Не корысти ради, а токмо волею пославшей мя супруги!*

2. Перифразы из Нового Завета. Ср.: "пасите Божие стадо....не для гнусной корысти, но из усердия" [I Петр. 5.2]; "мы....ни от кого не искали корысти" [II Кор. 7.2]; "фарисей ради", "скверного ради прибытка" [Ин. 12.42; Тит. 1.11]; "да сотворю волю пославшего Мя и совершу дело Его" [Ин. 4.34]; "не ищу воли Моея, но воли пославшего Мя Отца" [Ин. 5.30] и мн. др. "Токмо" — архаичная форма, характерная для языка духовных лиц, ср.: "через шесть токмо дней", "токмо год пребывал во благочестии" [из разговоров игуменьи, Мельников-Печерский, В лесах, II.4.8].

7. *Послышались шорох потревоженных бамбуков, тихий стон и удаляющиеся шаги. Потом все смолкло.*

3с. Штампы из описаний природы в русской литературе. Ср., напр.: "Часа через два, когда *все* на пристани *умолкло*...." [Лермонтов, Тамань]; "....Прибрежный *тростник* слабо *зашуршит, поколебленный* набежавшей волной" и далее: "*все* совершенно *затихло* кругом" [Тургенев, Бежин луг]; "Все весело *зашумит*...., но вот [ветерок] опять замер, и *все* опять *стихло*" [Касьян с Красивой Мечи]; "*Все замолкло* кругом" [Затишье, гл. 2]; "*Потом затихло*...." [Чехов, Случай из практики] и т. п.

8. *Под полою у* [отца Федора] *за витой шнурок был заткнут топорик.*

3с. Ср. топор в петле под пальто у Раскольникова [Преступл. и наказ., I.6].

9. *Отец Федор миновал турецкий базар, на котором ему идеальным шопотом советовали купить пудру Коти, шелковые чулки и необандероленный сухумский табак.*

1/3b. Об уличной торговле настоящей, а чаще поддельной контрабандой сообщает П.Марион: "Довольно хорошо одетая женщина идет по улице. Смеркается. Ее нагоняет мужчина и говорит опасливым шопотом:'Гражданка, хотите шелковые чулки, только что из-за границы? Берите, я их приобрел у контрабандистов. Восемь рублей пара.' Из-за границы — магическое слово! Шелковые чулки! — небывалое и желанное сокровище в СССР...." [Marion, Deux Russies, p. 123]. В пьесе А.Н.Толстого "Чудеса в решете"(1926) выведен артист-эстрадник Хинкин, занимающийся аналогичным бизнесом: "Есть контрабандные носки, дивное мыло, заграничная помада и кое-что другое... Вчера из Парижа". То же у М.Кольцова: "Настоящие парижские [искусственные шелковые чулки], с парохода контрабанда" [Невск. проспект (1928), в Избр. произвед. в 3 томах, т. 1, стр. 343]. О торговле "прессованной пудрой Коти" в Батуме (там, где происходит действие данной главы ДС) упоминает В.Лидин [Отступник, НМ 08.1927, стр. 130].

ГЛАВА 38

Под облаками

1. *Опять идти! На этот раз в Тифлис, на этот раз по красивейшей в мире дороге.*

3с. Пешее путешествие двух люмпенпролетариев в Тифлис по Военно-Грузинской дороге через Дарьяльское ущелье описано в рассказе М.Горького "Мой спутник" (1894).

2. *Пейзаж становился все мрачнее, а подписи на скалах все многочисленнее....— Чуть повыше облака и несколько ниже орла! Надпись: "Коля и Мика, июль 1914"....Каждая буква величиной в метр!....Где вы сейчас, Коля и Мика?*

1/3. Надписи на скалах Военно-Грузинской дороги, лирико-юмористическое обращение к их авторам — частый мотив дореволюционной и советской юмористики. "За Крестовым перевалом....вся придорожная сторона горы испещрена увековеченными на ней фамилиями туристов....Вон над самой пропастью....мелькают разные 'Манечки', 'Шурочки'....и вдруг умиливший мою душу корявый, с лихими выкрутасами 'Пыфнутьев с симейством'. Милый, милый Пыфнутьев!..." [Тэффи, Горы, в кн. Человекообразные, стр. 103]. Маяковский посвящает наскальным надписям стихи "Канцелярские привычки", с которыми пассаж в ДС имеет текстуальные параллели: *Превыше орлиных зон // Просто и мило: / Исак // Лебензон* (1926). Ср. также: "Преступление по службе. — Боже мой, что я наделал. Расписался [на скале] выше самого заведующего" [карикатура в Кр 22.1928].

М.Каганская и З.Бар-Селла видят в надписи на скале в ДС намек на императора Николая II [Мастер Гамбс и Маргарита, стр 55-56].

4. В 1927 Ильф и Петров совместно проводили отпуск на Кавказе и в Крыму и привезли оттуда дневник, где, среди прочего, упоминалась "заоблачная скала с надписью 'Коля'" [Галанов, Ильф и Петров, стр. 35].

3. *Забьем Мике баки.*

2. Бендер не вполне точно говорит "забить баки" в смысле "перещеголять", "утереть нос". Выражение это, восходящее к воровскому жаргону, означает "морочить голову, врать, отвлекать внимание от основного" [см. Куприн, Киевск. типы: вор, стр. 37; А.Скачинский, Словарь блатного жаргона в СССР, стр. 10].

4. *Ипполит Матвеевич....принялся разглядывать фундамент замка Тамары.*

1/3с. Замок Тамары в Дарьяльском ущелье — развалины средневекового сооружения на скале над Тереком, связываемые легендой с именем грузинской царицы Тамары (XII в.). Замок этот служит местом действия баллады Лермонтова "Тамара", где царица завлекает к себе любовников, а наутро велит убивать их и сбрасывать трупы в Терек,— поэтический вымысел, не имеющий опоры в исторических источниках. К Лермонтову восходит ремарка ниже в ДС о том, что из замка "неслись страстные крики" (ср. *И странные, дикие звуки / Всю ночь раздавалися там*).

5. *При переходе через Крестовый перевал* [отца Федора] *укусил орел. Он замахнулся на дерзкую птицу клюкою и пошел дальше.*

3с/5. Ср.: "Я напишу Терентьевым,....что тебя на высоте большой орел клюнул,....но я его убил зонтиком" [Лейкин, Наши заграницей, стр. 125]. У о. Федора нелады с животными: в городе N его подводят кролики [ДС 3], в Баку в него плюнул верблюд [ДС 32], в Дарьяльском ущелье орел уносит его колбасу [см. ниже в настоящей главе].

Укус орла и похищение орлом колбасы М.Каганская и З.Бар-Селла считают прометеевскими мотивами [Мастер Гамбс и Маргарита, стр. 57]. Однако среди мифологических мотивов к уносу колбасы ближе образ гарпий, похищающих пищу у несчастного старца Финея.

6. *Дробясь о мрачные скалы, / Кипят и пенятся валы....*

3с. Неточная цитата из стихотворения Пушкина "Обвал": *Дробясь о мрачные скалы, / Шумят и пенятся валы, / И надо мной кричат орлы, / И ропщет бор....*

7. *Битва при пирамидах, или Бендер на охоте!*

3с. Очередное проявление наполеоновского мотива в образе Бендера — имеется в виду египетский поход Наполеона [ср. примечание 22 к ДС 34].

8. *Отдай колбасу, дурак! Я все прощу!*

2. "Я все прощу" — клише, возможно связанное с романсом "Вернись! Я все прощу: упреки, подозренья...." [слова В.Ленского, муз. Б.Прозоровского; текст в кн. Русск. романс, стр. 539]. Ср. также: "Откажись от своей клеветы, и я тебе прощу все" [Лермонтов, Княжна Мери, сцена дуэли].

9. *На третий день отец Федор стал проповедовать птицам.*

3с. Проповедь птицам — житийный мотив; фигурирует, в частности, в биографии св. Франциска Ассизского.

10. *Налево живой человек стоит, а чем живет и как туда попал, тоже неизвестно.*

3с. Модель фразы та же, что и в чеховском рассказе о солнечном затмении: "Наступила ночь, а куда девался день, никому неизвестно" [Злоумышленники: рассказ очевидцев]. Ср. также: "Стрекозу на свадьбе у почтмейстера видели, а где она теперь, неизвестно" [Записка].

11. *— И дикий же народ! — удивлялись экскурсанты. — Дети гор!*

3с. Ср. в очерке И.Ф.Горбунова "Сара Бернар": "Экой дикий народто! Печенеги!" и в пьесе Н.Я.Соловьева "На пороге к делу": "— Дико, дико! — Черкес, черкес народ!" [Горбунов, Полн. собр. соч., т. 1, стр. 286; Русск. драма эпохи Островского, стр. 379].

12. *Птичка божия не знает / Ни заботы, ни труда, / Хлопотливо не свивает / Долговечного гнезда.*

3с. Хрестоматийные стихи из "Цыган" Пушкина .

13. *И будешь ты царицей мира, / Подруга вечная моя...*

3с. Из оперы А.Г.Рубинштейна "Демон" по поэме Лермонтова. В поэме и в опере с этими словами обращается "дух изгнанья" Демон к княжне Тамаре: *Тебя я, вольный сын эфира, / Возьму в надзвездные края, / И будешь ты царицей мира, / Подруга первая моя.* Действие "Демона" развертывается в долине Арагвы, на фоне Кавказского хребта и Казбека. Героиня поэмы ничего общего не имеет с царицей Тамарой, чей "замок" в Дарьяльском ущелье также воспет Лермонтовым. Для людей, слабо помнящих литературу, эти две Тамары часто сливались в одну, и виды Дарьяла вызывали в памяти строки о "царице мира" из оперы Рубинштейна, как это и имеет место в данной сцене. Эта банальная ассоциация высмеивается в очерке Тэффи "Горы" [в кн. Человекообразные, стр. 96]; Маяковский в стихотворении "Тамара и Демон" (1924) связывает дарьяльскую Тамару с Демоном, по-видимому, вполне серьезно.

14. ***Хохочущего священника на пожарной лестнице увезли в психиатрическую лечебницу.***

Зс. Сходную концовку ср. у Чехова: "На утро его свезли в больницу" [Житейск. невзгоды]. В очерке Тэффи упоминается проносящаяся по Военно-Грузинской дороге "карета скорби", из которой автору слышатся "сдавленные стоны, мольбы и насмешливый хохот" [Человекообразные, стр. 97].

ГЛАВА 39

Землетрясение

1. ....*К каждому проходившему мимо селения автобусу или легковому автомобилю подбегали дети и исполняли перед движущейся аудиторией несколько па наурской лезгинки; после этого дети бежали за машиной, крича: — Давай денги! Денги давай!*

1. Иностранный гость так описывает участок пути между Крестовым перевалом и Кайшаурской долиной: "Мы миновали высшую точку пути и начали спускаться в долину, становившуюся все более плодородной. Пейзаж здесь не так суров. Крестьяне работают в полях. На шоссе мальчишки всех возрастов пляшут и поют, когда мы проезжаем, бросают нам цветы, просят копеек и сигарет...." [Wullens, Paris, Moscou, Tiflis, p. 139-140]. То же в советском очерке: "У Крестовой горы начинается перевал на южный склон. Глубоко внизу виднеются Млеты. Дорога многочисленными петлями смягчает стремительность спуска и то появление, то исчезновение селения на глаз путешественника создает впечатление кружения на одном месте. Этими петлями остроумно пользуются грузинские ребятишки для получения подачек от проезжающих за лихо протанцованную лезгинку или за брошенные в автомобиль маленькие букетики горных цветов" [М.Райхинштейн, С экскурсией по Кавказу, КН 35.1926].

2. *Перед следующей машиной, которая оказалась автобусом, шедшим из Тифлиса во Владикавказ, плясал и скакал сам технический директор.*

2. Реминисценция из Библии: царь Давид "плясал и скакал" перед ковчегом Завета [2-я кн. Царств, 6.14-16].

3. *В Пасанауре....друзья выпросили чурек и залегли в кустах напротив гостиницы "Франция" с садом и двумя медвежатами на цепи.*

1. "Остановка в Пасанауре, селении уже довольно значительных размеров. Нам предстоит здесь позавтракать. Во дворе гостиницы медведь на цепи выполняет обязанности сторожевой собаки, и притом весьма злой. Трапеза обильна...." [Wullens, Paris, Moscou, Tiflis, p. 140]. В своих воспоминаниях об Андрее Белом К.Н.Бугаева рассказывает о посещении Пасанаура летом 1927, т.е. буквально в те дни, когда происходит действие романа: "Мы вышли из автомобилей....С переполняющим чувством любви и доверия подошел он [Белый] к двум небольшим горным медведям, привязанным тут же посредине двора к врытым в землю столбам. Медведи свободно маячили по двору на своих довольно крепких веревках" [Воспоминания о Белом, стр. 59-60].

4. *Персицкий уехал в прекрасном автомобиле к сияющим далям....., а великий комбинатор остался на пыльной дороге с дураком-компаньоном.*

3с. Мотив 'Экипаж и пешеход' [см. примечание 18 к ЗТ 7]. Три рубля, которые Персицкий без возврата выдает Бендеру, вместо того, чтобы купить его услуги, напоминают концовку рассказа А.Аверченко "Человек, у которого были идеи" [в кн. Рассказы для выздоравливающих].

5. *— Знаете, кто это?....Это "Одесская бубличная артель" — "Московские баранки", гражданин Кислярский.*

3ас. Ср. "'Пьер и Константин' заговорил"; "Тут же рядом сидели на корточках три 'нимфа'"; "Подошел 'Суд и быт', волосатый мужчина" [ДС 2, 24]. Данная фигура есть у Диккенса: "Подозреваю, 'Церковный налог' догадывается, кто я такой, и знаю, что 'Водопроводу' это известно — я ему вырвал зуб, как только приехал сюда" [говорит медик Боб Сойер, Пикв. клуб, гл. 38]. Соавторы могли встречать ее и в современной переводной литературе: "Всего полтора года назад Фредди женился на единственной дочери 'Собачьего бисквита Дональдсона' из Лонг-Айленда" [П. Водхаус, Борода лорда Эмсворт, ТД 06.1927, стр. 57].

6. *Кислярский в чесучовом костюме и канотье.*

1. Чесуча — "плотная суровая (шелковая) ткань полотняного переплетения" [ССРЛЯ, т. 9, стр. 57]. Чесучевый костюм — признак барства, обеспеченности, досуга. В "Степи" Чехова описывается явно

высокопоставленный господин "в свеже-выглаженной чесунчевой паре" [гл. 5]; у Бунина фигурируют отставной генерал "в новеньком чесучевом костюме", а также дачники — "панамы, чесучевые костюмы, большие, полные тела, сытые лица" [Перв. класс]. У советских писателей человек в чесуче — это сытый бездельник, эксплуататор, демагог. Один из героев М.Шолохова, мечтающий о реставрации старого режима, видит себя "в чесучевой паре, с золотой цепочкой поперек живота" [Поднят. целина, I.14]. М.Кольцов характеризует меньшевиков и эсеров как "пенкоснимателей в чесучевых пиджаках" [Великое нетерпение, в Избр. произвед. в 3 томах, т. 1, стр. 192]. Канотье — соломенная шляпа с плоскими полями и верхом, модная в Европе, а затем и России, начиная с 80-х гг.; увековечена Гарольдом Ллойдом, Бестером Китоном, Морисом Шевалье. Сочетание чесучи и канотье — знак сугубой респектабельности. В документальном романе В.Каверина "Перед зеркалом" описывается привилегированная публика в Ялте в 1913: "на скамейках мужчины в чесучевых костюмах и канотье читают газеты, дамы под зонтиками смотрят вдаль, чистенькие дети в матросках играют в песочек" [гл. 44].

7. *За нами следят уже два месяца и, вероятно, завтра на конспиративной квартире нас будет ждать засада. Придется отстреливаться....Я дам вам парабеллум.*

1. Мотивы, злободневные для лета 1927, когда, среди прочего, ГПУ сообщало, что белогвардейцы, организовавшие взрывы в Москве, попали в красноармейскую засаду в Белоруссии и были убиты в перестрелке. Эти события широко освещались в прессе [сообщение В.Р.Менжинского, Пр 05.07.27; интервью с Г.Г.Ягодой, Пр 06.07.27 и др.].

3с. Остап уверяет Кислярского, что членам "Союза меча и орала" грозит опасность, предупреждает о засаде, предлагает отстреливаться и берет деньги — подобного рода розыгрыш широко представлен в комедиях Мольера, в эпизодах так наз. Мнимого Преследования [Г-н де Пурсоньяк, Проделки Скапена и др.; см. Shcheglov, Poetics of Molière's Comedies, p. 18-19]. Ср. также мнимую тревогу, устроенную слугами герцога для издевательства над незадачливым губернатором Санчо Пансой: "Вооружайтесь, ваша милость, *мы вам принесли оружие....*" [Дон-Кихот, II.53; сходство с ДС выделено нами].

8. *— Я думаю, — сказал Ипполит Матвеевич, — что торг здесь неуместен!*

2. Слово "торг" нередко употреблялось в корреспонденциях о капиталистических делах: "торг вокруг министерских портфелей в Польше", "лихорадочный торг в Гааге" и т. п. [Пр 12.29, Из 24.08.29 и др.].

9. *Вечерний звон, вечерний звон, / Как много дум наводит он.*

3с. Из стихотворения И.И.Козлова "Вечерний звон..." (перевод "Those evening bells" Т.Мура), положенного на музыку рядом композиторов. Наиболее известен романс Алябьева (1830). Темп его не быстрый, как в бендеровской версии, а задумчиво-меланхолический, соответствующий словам.

10. *Адмиральский костюм Воробьянинова покрылся разноцветными винными яблоками, а на костюме Остапа они расплылись в одно большое радужное яблоко.*

3с. Образ "винных яблок" идет от Гоголя: "Иван Яковлевич, как всякий порядочный русский мастеровой, был пьяница страшный....Фрак у Ивана Яковлевича....был пегий, то есть он был черный, но весь в коричнево-желтых и серых яблоках" [Нос].

11. *Ипполиту Матвеевичу приснился сон.*

5. Сон Воробьянинова — многослойная контаминация фигур и мотивов из его прошлого, настоящего и будущего .

Ему снилось, что он в адмиральском костюме стоял на балконе своего старгородского дома и знал, что стоящая внизу толпа ждет от него чего-то. — Здесь явны отголоски как предвоенного 1913 г., когда Воробьянинов "сидел на балконе своего особняка,....глядя на полыхающий фейерверк с горящим в центре императорским гербом" [ДС, неизд. глава "Прошлое регистратора загса"], так и финальной сцены на пароходе "Скрябин", где толпа на палубе ждет освещения транспаранта, в то время как его создатели Ипполит Матвеевич и Остап, стоя на капитанском мостике, "смотрят на собравшихся сверху" [ДС 33]. Эта мизансцена повторится несколькими абзацами ниже в настоящей главе: "Оправившийся от морской болезни предводитель красовался на носу, возле колокола", глядя вниз на толпу встречающих.

Большой подъемный кран опустил к его ногам свинью в черных яблочках. — Подъемный кран как таковой в романе не появляется, однако в волжских главах фигурируют вещи одного с ним ряда: портовое оборудование, погрузка пароходов, "процедура опускания гидравлического пресса в трюм" [ДС 31], "землечерпательный караван" [ДС 32]. Свинья — одновременно копилка, т. е. метонимия сокровищ, и отражение "дивного серого в яблоках костюма" Остапа Бендера. Из ассоциаций второго порядка упомянем свинью как хрестоматийный атрибут "гоголевской" провинции, которой так много в ДС.

Пришел дворник Тихон в пиджачном костюме и, ухватив свинью за задние ноги, сказал: — Эх, туды его в качель! Разве "Нимфа" кисть дает! — Дворник Тихон контаминирован с Безенчуком, а также, возможно, и с Кислярским ("пиджачный костюм"). Поскольку Безенчук в

свое время похоронил тещу Воробьянинова [ДС 2], то не исключено, что манипуляции его со свиньей делают последнюю в какой-то мере и символом Клавдии Ивановны (в известном смысле "подложившей свинью" Воробьянинову). Рондообразное возвращение к фигуре тещи было бы вполне естественно в конце романа (ср. повтор образа графини в финале "Пиковой дамы", с которой у ДС есть сюжетное сходство. Отметим, что дворник Тихон, вновь здесь возникающий, тоже возвращает нас к первым главам романа). Вместе с тем, поскольку свинья репрезентирует, среди прочего, Бендера, уволакивание ее появляющимся гробовщиком может быть предвестием смерти воробьяниновского компаньона. Не исключено, наконец, что свинья символизирует и обманный последний стул (ср. ниже ее вскрытие).

В руках Ипполита Матвеевича очутился кинжал. Им он ударил свинью в бок, и из большой широкой раны посыпались и заскакали по цементу брильянты.— Кинжал, конечно, отражает кавказскую атмосферу этой и предыдущей главы (хотя, как и подъемный кран, он "наяву" нигде не фигурирует); возможно также, что он представляет собой адмиральский кортик. Удар кинжалом в бок свиньи — это и убийство Бендера, и вскрытие стула. "Посыпались брильянты" — явное предвосхищение рассказа старика-сторожа о находке сокровища: "И смотрю — из-под обшивки стеклушки сыплются и бусы белые на ниточке" [ДС 40]. Цемент, по которому катятся брильянты, по-видимому, связан с мотивом строительства (сооружение нового клуба), да и вообще символизирует новый социалистический мир (ср. название романа Ф.Гладкова). Однако он может напоминать и о чем-то другом, напр., о склепе или надгробии (ср. сравнение стола Ипполита Матвеевича с надгробной плитой [ДС 1]).

12. *При виде концессионеров из толпы встречающих и любопытствующих вынырнул гражданин в чесучовом костюме и быстро зашагал к выходу из территории порта.*

3с. Ср. в "Страшной мести" Гоголя: "Тут, меж дивившимся со страхом народом, один вскочил на коня и, дико озираясь по сторонам, как будто ища очами, не гонится ли кто за ним, торопливо, во всю мочь, погнал коня своего" [гл. 14].

13. *Это был первый удар большого крымского землетрясения 1927 года.*

1. Землетрясение 11 сентября не было первым подземным толчком этого года в Крыму: ему предшествовало более слабое землетрясение в июне [см. КН 29.1927 и др.].

3b. Этому стихийному бедствию посвящен рассказ М.Зощенко "Землетрясение" (1929).

14. ***Ипполит Матвеевич, не выдержавший всех потрясений ночи и утра, засмеялся крысиным смешком.***

3с. Как сказано далее, после землетрясения Воробьянинов "несколько повредился" [ДС 40]. Крысиный смешок его напоминает о хохоте Евгения в "Медном всаднике": *И вдруг, ударя в лоб рукою, / Захохотал,* а его бунт против Бендера в следующей главе может быть сопоставлен с бунтом пушкинского героя против Петра (разумеется, речь идет лишь о совпадении отдельных черт, а не о сравнении двух сюжетов в целом).

ГЛАВА 40

Сокровище

1. *Ипполит Матвеевич вышел на улицу. Он был полон отчаяния и злобы. Луна прыгала по облачным кочкам. Мокрые решетки особняков жирно блестели. Газовые фонари, окруженные веночками водяной пыли, тревожно светились. Из пивной "Орел" вытолкнули пьяного. Пьяный заорал. Ипполит Матвеевич поморщился и твердо пошел назад. У него было одно желание: поскорее все кончить.*

3с. В некоторых деталях этот абзац сходен со сценой, предшествующей самоубийству Свидригайлова в "Преступлении и наказании": "Он злобно приподнялся....Очнулся, вздрогнул, встал и решительно пошел из комнаты. Через минуту он был на улице. Молочный густой туман лежал над городом....Холод и сырость прохватывали все его тело и его стало знобить....Какой-то мертво-пьяный в шинели, лицом вниз, лежал поперек тротуара. Он поглядел на него и пошел далее" [VI.6; указано в кн. Каганская, Бар-Селла, Мастер Гамбс и Маргарита, стр. 16][1].

2. *Он вспомнил вдруг, что в гимназии ученик Пыхтеев-Какуев умел шевелить ушами.*

1/3. Из традиционных гимназических доблестей. Ср.: "[Гимназист] весело вбежал в комнату и с порога закричал: 'Мамочка! А я умею ушами шевелить!'" [Опискин, Страшн. издание, в кн. Сорн, травы]. "— А у нас, — сказала девочка, — одна ученица умеет ушами двигать. Ей завидуют все.— Это что! — сказал я. А вот в нашем классе есть один — до потолка плюнет...." [Л.Кассиль, Кондуит (1930), в Собр. соч. в 5 томах, т. 1, стр. 117].

3. *Ипполит Матвеевич....взял с подоконника бритву. На ее зазубринках видны были высохшие чешуйки масляной краски....*[Он] *неторопливо подтянул правый рукав выше локтя, обмотал обнажившуюся руку вафельным полотенцем....Свет погас, но комната оказалась слегка освещенной голубоватым аквариумным светом уличного фонаря.*

1. Бритва с зазубринками — очевидно, Жиллет [см. примечание 9 к ДС 7].

3b. Бритва как орудие (воображаемого) убийства фигурирует также в пьесе Ю.Олеши "Заговор чувств" (1928-29), где Кавалеров мысленно убивает ею Бабичева [сц. 1].

3c. Сцена имеет общие черты с покушением Трусоцкого на жизнь Вельчанинова в "Вечном муже" Достоевского [гл. 15]. Трусоцкий ночью пытается зарезать спящего Вельчанинова бритвой; как и в ДС, в комнату просачивается слабый свет. Далее раненый Вельчанинов, обезоружив Трусоцкого, "достал чистое полотенце и туго-натуго обвил им свою левую руку, чтобы унять текущую из нее кровь" (в ДС аналогичный жест делает Воробьянинов).

В новелле Конан Дойла "Шесть Наполеонов" один из охотников за сокровищем перерезает другому горло складным ножом. О роли этой новеллы для выбора фабулы ДС см. примечание 4 к ДС 2.

4. *Ипполиту Матвеевичу удалось не запачкаться в крови.*

3. Ср.: "Кудря....осторожно зарезал старика, не забрызгавшись" [Бабель, Берестечко]; "Гаджи-Ага....с двух ударов отсек голову и осторожно, чтобы не запачкать в кровь чувяки, откатил ее ногою" [Толстой, Хаджи-Мурат, гл. 25].

5. *— Ходют тут, ходют всякие, — услышал Воробьянинов над своим ухом.*

3c. Стилизованная простонародная речь. Ср. "Шляются тут. Того гляди, стащут что" [служащий магазина — автору, ищущему работу; Гиляровский, Мои скитания, в Соч. в 4 томах, т. 1, стр. 109]. "Ходят тут всякие" [буфетчик — человеку, ищущему слесаря; Аверченко, Случай с Патлецовыми, в кн. Избр. рассказы, стр. 94].

6. *Он увидел сторожа в брезентовой спецодежде и в холодных сапогах.*

3c. Продолжающиеся параллели с Достоевским: Свидригайлов перед самоубийством встречает ночного сторожа и разговаривает с ним [Преступл. и наказ., VI.6; указано в кн. Каганская, Бар-Селла, Мастер Гамбс и Маргарита, стр. 16].

7. *Ну и вот, был здесь постоянно клуб....Негодящий был клуб.... Только весною товарищ Красильников стул для сцены купил....*

3с. Стилизация народного повествования; ср. у Бунина: "*Ну, так вот* я и докладываю вам: *была* эта Елена просто алчная блудница.... *Только* всходит однажды в ее уборные комнаты главный ее камергер...." [Святые; выделено нами].

8. *Клуб на них построили, солдатик!*

4. П.И.Лавут высказал предположение, что финал ДС навеян газетными сообщениями о железнодорожном клубе в Полтаве, построенном на сто тысяч, выигранных по облигации. Если такой факт имел место, он отразился также в истории о клубе автомобилистов "Станка". Как замечает А.А.Курдюмов, история клуба имеет в ДС ту неправдоподобную черту, что, в отличие от облигации, клад должен был стать собственностью государства, а не клуба. Неправдоподобна также скорость построения клуба — от мебельного аукциона в ДС 21 до развязки романа в конце октября прошло не более полугода. [Лавут, цит. по кн. Яновская, Почему Вы пишете смешно, стр. 135; Курдюмов, В краю непуган. идиотов, стр. 83.]

9. *Сокровище....нельзя было унести. Оно перешло на службу другим людям.*

3. 'Потеря сокровища', добытого ценой долгих трудов и поисков, представляет собой распространенный мотив мировой литературы. В советском контексте сюжет о погоне за богатством, в сущности, не мог иметь иной концовки, и мы действительно встречаемся с ней в литературных произведениях, напр., в обоих романах Ильфа и Петрова, а также в приключенчнческих фильмах — "Семья Грибушиных", "Пропавшие сокровища", "Кукла с миллионами" [см. Сов. художеств. фильмы, т. 1, стр. 46, 72, 272].

Весьма древней разновидностью потери сокровищ является 'воссоединение добытого героем объекта с природой': он погружается в воду или в болото (легенда о Мидасе — золото уходит в ручей; Эдда, "Песнь об Атли" — клад остается на дне реки; Б.Деперье, "Новые забавы", новелла 19 — нашедший клад бросает его в реку; Стейнбек, "Жемчужина" — драгоценность брошена в море и проглочена крабом, и мн.др.); пожирается хищниками (рыба в "Старике и море" Хемингуэя), возвращается на прежнее место в природе (Коллинз, "Лунный камень" — камень вделывается обратно в лоб индийской статуи, откуда он был похищен; Метерлинк — синяя птица улетает). Сокровище, полученное от нечистой силы, обращается в прах (Гоголь, "Заколдованное место", "Вечер накануне Ивана Купала"); добыча вора или налетчика развеивается по ветру, тонет в воде, вообще так или иначе уничтожается

00064757

(множество современных фильмов, напр. "Touchez pas au grisbi", "Mélodie en sous-sol", "Who is Minding the Mint?" и др.); наследство, из-за которого шла многолетняя тяжба, поглощено судебными издержками (Диккенс, "Холодный дом").

Важная разновидность потери, обнимающая большое число вариантов, — 'обобществление' богатства. Яркий пример — "Золото" Блеза Сандрара. На золотоносный участок, открытый капитаном Зутером, набрасываются тучи колонистов, оттесняют первооткрывателя и владельца земли и возводят на ней город Сан-Франциско. Другой сюжет этого типа дал бразильский писатель Olavo Bilac в поэме "Охотник за изумрудами", где герою в предсмертном бреду видится нация, завладевающая открытыми им изумрудными приисками, строящая города... По идеологическим причинам ясно, что обобществление должно быть предпочтительной формой утраты сокровища в советской литературе. Любопытно, однако, что в чистом виде оно представлено лишь в первом романе. В ЗТ сокровище Бендера достается не Советскому государству, а румынским пограничникам-грабителям. Тематическая интерпретация этого факта представляла бы интересный вопрос.

Рассказ В.Катаева "Цветы" (1936) развивает ту же тему преимущества обобществленного богатства над частным, что и оба романа Ильфа и Петрова, и в его финале узнаются черты как концовки ДС (реализация индивидуальной мечты в виде большого объекта, принадлежащего всем), так и последних глав ЗТ (невозможность получить желанный сервис или объект в индивидуальном порядке). Счастливый молодой отец хочет к возвращению жены из роддома уставить цветами квартиру. Но в магазинах цветов не оказывается — они все распроданы в связи с завтрашним праздником 1-го мая. Проснувшись утром, молодые родители видят в окно, что вся Москва убрана цветами, так что мечта исполнилась — ребенка в первый день его жизни окружают цветы. Об Ильфе и Петрове напоминают даже метафоры: "Вся Москва была похожа на огромный праздничный букет" (ср. в ДС 40: "диадема превратилась в театральный зал" и проч.).

1. Данное место связано косвенными ассоциациями также с "Завистью" Ю.Олеши, где Кавалерова также вышвыривают из пивной [гл. 4], вслед за чем появляется Бабичев. Отношения между последним и Кавалеровым в ряде черт сходны с отношениями Бендера и Воробьянинова. В пьесе "Заговор чувств" есть и мотив убийства бритвой [см. ниже примечание 3].

[НЕИЗДАННАЯ ГЛАВА]

Прошлое регистратора загса

1. *Первогильдейный купец Ангелов.*

4. Фамилия, по-видимому, взята авторами у главаря одной из банд, орудовавших в Одессе и ее окрестностях вскоре после интервенции: "болгарин Ангелов, по прозвищу Безлапый" [Козачинский, Зелен. фургон, стр. 261].

2. *Молодого человека, в котором купец Ангелов громогласно опознал переодетого гимназиста, сына бакалейщика Дмитрия Маркеловича, выводил старый лакей Петр....*

1. Гимназистам запрещалось посещение кафе, кондитерских, ресторанов; для посещения кинематографа, театра или иных увеселений требовалось специальное разрешение гимназического инспектора. [См. Кассиль, Кондуит, в Собр. соч. в 5 томах, т. 1, стр. 82; Горный, Ранней весной, стр. 279].

3. *Дива....сбивала носком божественной ножки проволочное пенсне с носа партнера.*

1/3. Номер шантанных певичек начала века, описываемый в литературе. Пользовалась известностью песенка:....*Франтику с картинки / Любо будет мне / Кончиком ботинки / С носа сбить пенсне....*[Горький, Жизнь Клима Самгина, ч. 4; Гарин, Студенты, гл. 12].

4. — *Отдай все и мало! — кричал Ангелов страшным голосом.*

3с. Ср. у Чехова: "Отдай все — и мало, — думает математик, рассматривая ее [воспитанницу Пальцеву]. — Роскошь девочка...." [В пансионе].

5. *Гласный городской думы Чарушников....бросил на сцену кружок серпантина. Развившись только до половины, кружок попал в подбородок прекрасной дамы. Неподдельное веселье охватило зал. Требовали шампанское. Городской архитектор плакал. Помещики усиленно приглашали городского врача к себе в деревню. Оркестр заиграл туш.*

3с. Ср. сходное по тону описание вечеринки в "Воспитании чувств" Флобера: "Немецкие часы, прокуковав два раза, вызвали массу шуток по поводу кукушки. Последовали всевозможные разговоры: каламбуры, анекдоты, похвальбы, пари, вранье, выдаваемое за правду.... Вина обходили стол, блюда следовали одно за другим, доктор разрезáл. Кто-то бросал через стол апельсин или пробку, кто-то оставлял свое место, чтобы поговорить с кем-то..." [II.1].

6. *В зал вошел известный мот и бонвиван, уездный предводитель дворянства Ипполит Матвеевич Воробьянинов, ведя под руки двух совершенно голых дам.*

1/3с. Сцена с Воробьяниновым, голыми дамами и околоточным использует ряд мотивов рассказа Чехова "Маска". У Чехова миллионер Пятигоров в маске входит в читальню клуба в обществе двух дам и предлагает присутствующим покинуть помещение: "Мамзелям моим не ндравится, ежели здесь есть кто посторонний... Они стесняются, а я за свои деньги желаю, чтобы они были в натуральном виде". Является полиция, которую Пятигоров осыпает насмешками; составляется протокол, после чего миллионер снимает маску и открывает свое лицо, к немалому смущению собравшихся. Интеллигенты и передовые люди города, возмущавшиеся поведением нахала, теперь льстят и аплодируют ему, а власти спешат замять скандал.

Подобные эпизоды были известны и из придворной хроники. "Город до сих пор полон рассказами о похождениях великой княгини Марии Павловны....Про сынков ее и толковать нечего. Всем памятно, как они шествовали по общей зале ресторана с голой француженкой, что страшно возмутило публику...." [Минцлов, Петербург в 1903-1910 г., стр. 24 — запись за август 1903].

7. *Статейка была написана возвышенным слогом и начиналась так:*

"В нашем богоспасаемом городе что ни событие, то — сенсация!

И, как нарочно, в каждой сенсации замешаны именно:

— Влиятельные лица!"

1/3с. Стиль фельетона Принца Датского так же шаблонен, как его псевдоним. Известным штампом было, в частности, разделение фразы на две части посредством двоеточия и новой строки с тире. Ср. очерк В.М.Дорошевича, почти целиком составленный таким образом, напр.:

"Роли распределялись:

— По особенностям дарования....

Чулков Сергей мог продать билетов:

— На целых пятьдесят рублей!....

Здесь начинал свою артистическую деятельность мой:

— Учитель чистописания и рисования Артемьев....

К спектаклю имел какое-то отношение нотариус Н., известный тогдашней Москве как:

— Большой ходок по дамской части" и т. п. [Дорошевич, Уголок старой Москвы, в кн. Избр. рассказы и очерки, стр. 6-19].

"Богоспасаемый" — не менее заезженный журналистами штамп, обычный при названиях мест. Слово встречается уже у Пушкина: "В богоспасаемой крепости не было ни смотров, ни учений, ни караулов" [Капитанск. дочка", гл. 4]. Примеры из А.Аверченко: "Мы счастливы приветствовать известного пианиста Зоофилова, посетившего наш богоспасаемый город...." [Волчья шуба]; "Что-то в нем есть такое, что действительно отличает его от других индивидов нашего богоспасаемого болота" [Скептик, в кн. Черным по белому].

Глумливо-претенциозный "возвышенный слог" статейки также типичен для дореволюционных газетчиков. Его пародирует, напр., М.Алданов в романе "Ключ", где в аналогичном стиле работает журналист Дон-Педро: "Комментарии излишни. Вот уж действительно своя своих не познаша. До каких, однако, Геркулесовых столпов цинизма докатились наши рептилии!....Что, однако, сей сон означает?! Уж не 'эволюционирует' ли почтенная газета? А если эволюционирует, то куда и почему? Тайна сия велика есть" [стр. 23].

8. *Статья заканчивалась неизбежным: "Бывали хуже времена, но не было подлей".*

2. Цитата из "Современников" Некрасова : *Я книгу взял, восстав от сна, / И прочитал я в ней: /"Бывали хуже времена, / Но не было подлей".* Некрасовский афоризм, взятый из расказа В.Крестовского (Н.Д.Хвощинской), был крайне популярен в левых и либеральных кругах, часто цитировался в разговорах, речах и прессе. За гробом поэта Курочкина в 1875 шло мало провожающих, и некоторые объясняли это тем, что "бывали хуже времена, но не было подлей" [Н.К.Михайловский, Записки профана, цит. по кн. Ашукин, Ашукина, Крылат. слова, стр. 68]. В одном рассказе Бунина вспоминается реакция эпохи Александра III: "Время было трудное — недаром обжора и пьяница, но либеральнейший человек, старый врач губернской больницы, говорил: 'Бывали хуже....'" и т. д. [Архивн. дело]. В его же "Жизни Арсеньева" говорится, что харьковское студенчество 80-х гг. "времена 'Отечествен-

ных Записок' считает золотым веком...., свое же время называет безвременьем — 'бывали хуже....'" и т. д. [кн. 1, гл. 13]. Эти строки сохраняли популярность и в левой журналистике XX в.; напр., они стоят эпиграфом к стихотворению В.Князева "Триумфаторы" [Русск. стихотворн. сатира 1908-1917, стр. 622]. Штамп перешел в советскую прессу: в статье о румынском писателе П.Истрати говорится, что "перефразируя известную поговорку, можно сказать: и бывали 'разоблачители' похуже, да не было подлей" [Бор.Волин, Литератур. гайдук, Пр 20.10.29].

9. [Принц Датский], *который тщетно силился выговорить необыкновенно трудные для него слова "Ваше высокопревосходительство",....вытряхнул из себя ответ: — Т-т-т-так я же в-в-в-обще з-аикаюсь!*

Зс. Заикание от страха перед высоким начальством, неспособность выговорить титул, — общее место, идущее от Гоголя, ср. в "Ревизоре": "Ва-ва-ва...шество, превосходительство, не прикажете ли отдохнуть..." [д. 3, явл. 6]. Встречается у сатириконовцев: "В-ва-ва...— сказал Иванов... — ввв...аше пр...пр...пр...прево...сходительство... я пппреподаю... чи...стописание, ваше превосходительство" [Азов, Табло, в кн. "Цветные стекла", стр. 129, 131]. Заикание это — разновидность более широкого мотива 'физиологическое воздействие начальства на подчиненных' (ср., напр., "Хамелеон" Чехова, где одно упоминание о генерале кидает полицейского в жар и холод; его же "Смерть чиновника" и т. п.).

10. *Матвей Александрович гонял длинным бамбуковым шестом голубей, а по вечерам, запахнувшись в халат, писал сочинение о разновидностях и привычках любимых птиц.*

Зс. Типичное для Ильфа и Петрова совмещение литературных мотивов:

(а) 'Помещик, увлекающийся голубями (собаками, лошадьми и т. п.)' представлен Троекуровым, Гриневым (который смолоду "лазит на голубятни" и "может очень здраво судить о свойствах борзого кобеля"), Ноздревым; Тургенев передает рассказы об увлечении гр. А.Г.Орлова голубями-турманами [Однодворец Овчинников]. Обычно такой любитель животных применяет к ним человеческие мерки и способы обращения: напр., в "исторической" повести Н.Брешко-Брешковского "Аполлон Бельведерский" помещик заказывает панихиду с попом по погибшим собакам [Ни 33.1912]. В этом же духе и отец Воробьянинова имеет для любимого голубя "Фредерика" с супругой "Манькой" отдельную благоустроенную голубятню. О турманах, живущих в комнатах помещичьего дома и унавозивших полы, пишет Бунин [Учитель, гл. 8].

(б) 'Помещик, пишущий нескончаемое сочинение', — другое известное клише, представленное Тентетниковым [Мертв. души, т. 2] или сенатором Тодрабе-Граабен [А.Белый, Серебр. голубь, II.5, "Павел

Павлович"]. Ср. также мистера Дика в "Дэвиде Копперфильде", который увлекается воздушными змеями и пишет сочинение о Карле Первом.

Воробьянинов-старший сочетает оба признака, будучи страстным охотником до голубей и сочиняя трактат о любимых птицах.

11. *Он узнал, что кроме красивых и приятных вещей: пенала, скрипящего и пахнущего кожаного ранца, переводных картинок и упоительного катания на лаковых перилах, есть еще единицы, двойки, двойки с плюсом и двойки с двумя минусами.*

3с. Ср. у Чехова: "Ранее он не знал, что на этом свете, кроме сладких груш, пирожков и дорогих часов, существует еще и многое другое, чему нет названия на детском языке" [Житейск. мелочь].

12. *В Старгороде было две гимназии: дворянская и городская.*

1. Эти учебные заведения в социальном плане представляют собой верх и низ: дворянские гимназии были наиболее привилегированными (выше даже классических), городские же гимназии и училища принимали "кухаркиных сынков". [См. Москвин, Гибель реального, и др.]

13. *Воспитанники дворянской гимназии....получили обидное нгазвание "баклажан".*

1/2. Название это, как и другие прозвища, дававшиеся гимназистам их противниками (напр., "синяя говядина", "сизяки"), отражало синий цвет гимназических шинелей [Наумов, Из уцелевш. воспоминаний, стр. 59; Горный, Ранней весной, стр. 279; Кассиль, Кондуит, в Собр. соч. в 5 томах, т. 1, стр. 83]. О вражде и побоищах между воспитанниками "барских" и "плебейских" учебных заведений рассказывают все [Наумов; Горный; Москвин, Гибель реального; Степун, Бывшее и несбывшееся, и др.].

14. *Во время "греческого" в третий класс вошел директор "Сизик"....У директора не было зубов.*

— Гошпода, — заявил он, — кто ражбил бюшт гошударя в актовом жале?

3. Опять совмещение штампов:

(а) ‘Прозвища’ наставников и ‘странности’ в их манерах или речи — общее место в рассказах о гимназии: "Инспектор гимназии Соловский, по прозвищу ‘цуфрик’, ставил меня в наказанье ‘под часы’....Учитель истории Пустовойтов носил прозвище ‘грача’....Была у него привычка говорить очень медленно, нюхать при этом табак и кстати или некстати повторять присловье: ‘Так и знайте’" [Каменский, Век минувший, стр. 15, 35]. "Стуча каблуками, вошел наш директор Бурмейстер (Шестиглазый, как мы звали его)....Надзиратель Галкин (он же — Барбос)" и т. п. [Чуковский, Серебр. герб, стр. 387, 508]. Подобно

персонажам фарсовых комедий, гимназические наставники говорят со смешным акцентом: "— Гуоворите! — объявил чех-латинист. — Уас уызвали зуатем, чтуоб вы гуоворили! Мы ждюем, чтуо скажет Иуанов Пуавол!" [Дорошевич, Иванов Павел, стр. 11]. В записках В.Зензинова дефекты речи сходны с упоминаемыми в ДС: "Другой классный наставник (Д.П.Дельсаль), с бритыми усами, что тогда встречалось редко, назывался 'Сифоном', потому что он как-то особенно шипел и свистел сквозь зубы (как вырвавшаяся из бутылки зельтерская вода!), когда призывал расшалившихся к порядку....Инспектор Фишер....говорил на очень плохом русском языке с забавным пришепетыванием и сюсюканьем — мы его звали 'Зюзя'" [Зензинов, Пережитое, стр. 40-41].

(б) То или иное нарушение дисциплины и 'требование начальства указать виновных' — другое общее место гимназических воспоминаний. Ср. у Зензинова: "Наш классный наставник....долго требовал сознания и выдачи преступников [стрелявших из трубочки жеваной промокашкой], угрожая им и всем нам. Мы упорствовали, среди нас не оказалось ни малодушных, ни предателей" [стр. 37; аналогичные рассказы в кн. Ишеев, Осколки прошлого, стр. 13; Кассиль, Кондуит, в Собр. соч. в 5 томах, т. 1, стр. 88-89].

В антологическом мире Ильфа и Петрова, как это у них постоянно бывает, совмещены все эти штампы: и прозвище, и дефект речи, и требование выдать преступников.

4. Прозвище директора взято из детских воспоминаний братьев Катаевых. В одесской гимназии был "классный наставник, латинист, поляк Сигизмунд Цесаревич, которому была дана странная, ни на что не похожая, глупейшая кличка Сизик....[Он говорил] с польским акцентом" [Катаев, Разбит. жизнь, или Волшебн. рог Оберона, стр. 232].

15. *Липки и резинки водились у него самые лучшие и дорогие. Играл он в перышки всегда счастливо, потому что перья покупали ему целыми коробками....*

1. Липки — род клейких резинок. Ср. у В.Катаева: "Витя Ильин обещал научить меня надувать на липке пузырек воздуха, который с треском лопался, если его раздавить...."

Резинка для стирания — другой известный предмет гимназического быта, часто с напечатанным изображением черного или цветного слона.

Перышки — писчие перья разных марок и разного веса, употреблявшиеся для игры, предмет вожделений гимназистов. С.Я.Маршак, вспоминая писчебумажный магазин своего детства, называет среди его приманок "перышки — богатый набор перьев, от маленького, тоненького, почти лишенного веса до крупных, желтых, с четко выдавленным

номером '86'". Сергей Горный ностальгически вспоминает "резинки 'Слон', перышки 'блазинпур', алюминиевые, Наполеон и 86-е". В младших классах велась оживленная мена и купля-продажа перышек.

[Катаев, Разбит. жизнь, или Волшебн. рог Оберона, стр. 337; Маршак, В начале жизни, стр. 570; Горный, Ранней весной, стр. 110; Дорошевич, Иванов Павел, стр. 17.]

16. *Благотворительные базары в Старгороде....устраивались то в виде московского трактира, то на манер кавказского аула.*

1/3с. Ср. благотворительный базар с "избушками и павильонами" в "Анне на шее" Чехова. Аналогичный вечер с киосками в виде избушек и с дамой в костюме боярыни, продающей шампанское, упомянут в рассказе Бунина "Ворон". В московском Дворянском собрании в 1911 базар был оформлен как цыганский табор: дамы из высшего общества в роскошных цыганских нарядах, в масках, гадали гостям в шатрах [Кривошеина, Четыре трети нашей жизни, стр. 35]. Театрализованные благотворительные базары устраивались и при дворе, с участием императрицы и великих княжен [см. The Romanov Family Album, p. 100-101].

17. *Он вынул из жилетного кармана сотенный билет, положил его на край скалы из бурого папье-маше и, громко сопя, отошел.*

3с. Ср. аналогичное начало ухаживания богача Артынова за героиней в "Анне на шее": "Не отрывая глаз с Ани, выпил бокал шампанского и заплатил сто рублей, потом выпил чаю и дал еще сто — и все это молча, страдая астмой..." Целый ряд сходных деталей — благотворительный бал, буфет, сто рублей, отданные влюбленным героем за бутылку шампанского, — встречаем в рассказе Бунина "Натали" [написан в 1941, события относятся к 90-м гг.].

18. *Следователь....с усмешкой ответил: "Це дило треба розжувати".*

2. Эту украинскую поговорку см. также в "Тихом Доне" М.Шолохова [т. I, ч. 3, гл. 23], где ее произносит Гаранжа, чья речь состоит из общих мест ("Гора с горой не сходится" и т. п.).

19. *Когда приступили к разучиванию арии Риголетто,....баритон с негодованием заметил, что Ипполит Матвеевич живет с его женою, колоратурным сопрано.*

3с. Адъюльтер под видом музицирования встречаем в рассказе Чехова "Живая хронология".

20. *Скабрезные похождения Ипполита Матвеевича, а в особенности избиение в клубе благородного собрания присяжного поверенного Мурузи закрепили за ним репутацию демонического человека.*

3с. Поступок Воробьянинова принадлежит к почтенной традиции; см. примечания к рассказу о гусаре-схимнике [ДС 12].

21. *В письме он написал латинскими буквами только два слова: "Накося выкуси".*

2/3. Выражение "накося выкуси", обычно с показом кукиша, часто употребляют персонажи Чехова: "Живите, живите, а уж насчет корма — накося выкуси! Хоть околевайте" [Нахлебники]. "'Накося! — сказал генерал с презрением и поднес к лицу его два кукиша" [Лошадин. фамилия]. "....поднес к лицу начальства кукиш и предложил: 'Вот, накося выкуси!'" [Осколки московск. жизни, 1885, N° 8].

22. *....ликующий стишок, принадлежащий перу местного цензора Плаксина: Скажи, дорогая мамаша, / Какой нынче праздник у нас, — / В блестящем мундире папаша, / Не ходит брат Митенька в класс?*

1. Цензор Плаксин — реальная личность, жил в Одессе; стихи, приводимые в ДС, написаны не к трехсотлетию дома Романовых, а по случаю проездов императорской семьи через Одессу. За стихами, неточно цитируемыми в романе (четвертая строка в оригинале читается *Не едет брат Митенька в класс*) следовало:

Взгляни ты: как много народа
Из церкви сегодня идет!..
А солнышко с ясного свода
Златые лучи так и льет!..
И солнышко, дитятко, знает,
Что праздник великий настал,
Что нынче к нам Тот прибывает,
Кого Сам Господь нам избрал!

[В память Высочайших Е.И.В. Государя Императора Николая II проездов через Одессу. Изд. Одесск. гор. управы, листовка без даты; приведена Курдюмовым, В краю непуган. идиотов, стр. 39-40]. Эти стихи "для городовых" Ильф и Петров цитируют также в фельетоне "Детей надо любить" [Собр. соч., т. 3, стр. 129].

23. *Не воображал себе Ипполит Матвеевич....масляного "каганца"....*

1. Каганец — "самодельная лампочка, состоящая из черепка с салом и светильни" [СРЯ, т. 4, вып. 2].

ДОБАВЛЕНИЯ

ГЛАВА 1. **Безенчук и "Нимфы"**

+3А [после 3]. *В пятницу 15 апреля 1927 года И.М., как обычно, проснулся в половине восьмого....— Бонжур! — пропел И.М. самому себе...."Бонжур" при пробуждении указывало на то, что И.М. проснулся в добром расположении.*

3с. Параллели с "Носом" Гоголя: "Коллежский асессор Ковалев проснулся довольно рано и сделал губами 'брр...', что он всегда делал, когда просыпался, хотя сам не мог растолковать, по какой причине" [гл. 2; указано в: Bolen, Analysis of the Comic...., p. 62].

ГЛАВА 5. **Великий комбинатор**

+19А [после 19]. *У нас хотя и не Париж, но милости просим к нашему шалашу.*

3с. Данное выражение встречаем у Л.Андреева: "Прошу, прошу до нашего шалашу" [Дни нашей жизни, д. 4].

ГЛАВА 6. **Брильянтовый дым**

+1А [перед 1]. *Лед тронулся, господа присяжные заседатели! Лед тронулся.*

2. "Лед тронулся. Советы победили во всем мире" [Ленин, Завоеванное и записанное, статья в "Правде" от 6 марта 1919, см. Собр. соч., т. 37, стр. 513]. В списке употребительных выражений Ленина фигурирует

также "лед сломан". Вряд ли цитата: просто для Ильфа и Петрова, как и для Ленина, типично использование стертых метафор дореволюционного журналистско-ораторского жаргона. Ср. "блюдечко с голубой каемкой", "сидеть между двух стульев" [примечания 20 к ЗТ 2, 3 к ДС 15].

6. ***Ипполит Матвеевич,....оставшись в заштопанном егерском белье, полез под одеяло.***

+3с. Ср.: "Оставшись в заношенном крытом нанкой тулупчике,.... [Баздеев] сел на диван...." [Толстой, Война и мир, II.2.1].

ГЛАВА 8. Голубой воришка

2. *Здесь пахло подгоревшей кашей.*

3с. [После (б)]. +Оборот встречается уже у Толстого: "Пахло табаком и мужчинами" [Война и мир, II.1.1].

+21 [после **20**]. *Теперь он пошел в монахи — сидит в допре.*

1. Допр — дом предварительного заключения. Данная фраза может быть ассоциативно связана с упоминаемым выше [примечание 13] певцом Баттистини, о чьем пострижении в монахи сообщала пресса в период написания ДС [см., напр., См 26.1927].

+22 [после **21**]. *Ты кому продал стул?*

3с. Сцена Бендера с Пашей Эмильевичем, в особенности поведение последнего ("Мне ваши беспочвенные обвинения странны", за чем следует угроза побоев и беспрекословное выполнение требований собеседника), напоминают объяснение Пьера Безухова с Анатолем Курагиным после попытки похищения Наташи [Война и мир, II.5.20].

ГЛАВА 10. Слесарь, попугай и гадалка

+1А [после **1**]. ***В трехкомнатной квартире жил непорочно белый попугай в красных подштанниках.***

3bс. Даму из "бывших", находящую утешение в обществе попугая, мы встречаем и у других советских авторов. В рассказе В.Лидина "Ковчег" бывшая генеральша с попугаем живет в коммунальной квартире и имеет неприятности с властями, так как птица кричит "Боже, царя храни!" [Лидин, Мышиные будни, М.-Берлин/Геликон, 1923]. В рассказе Б.Лавренева "Погубитель" (1928) баронесса фон-Дризен держит попугая, выкрикивающего "Олухи, болваны, мерзавцы!" Как мы помним, у Ильфа и Петрова попугай повторяет монархические лозунги Бендера [ДС 27]. Старая женщина (в особенности колдунья, гадалка) с попугаем

или иной птицей — образ, распространенный и вне советского контекста: мы находим его, напр., в "Балладе о седой госпоже" А.Н.Вертинского ("седой попугай" старой одинокой владелицы замка); в фильме "Blithe Spirit" по пьесе Н.Кауарда (гадалка с попугаем); в новелле Л.Тика "Белокурый Экберт" (говорящая птица в клетке у таинственной старухи в лесу); в "Огненном ангеле" В.Брюсова (ворожея с котом и белым дроздом в клетке [гл. 2].

По-видимому, мотив этот восходит к фольклорным представлениям о бабе-яге или ведьме, имеющей в своем распоряжении различных животных и птиц [см. Пропп, Историч. корни волшебн. сказки, стр. 62], о чем напоминает и выбор именно попугая как вещей, мудрой птицы (ср. попугая, вытаскивающего билетики, у шарманщиков и предсказателей судьбы). В некоторых случаях попугай сопровождает и героя мужского пола с колдовскими и инфернальными атрибутами — это можно видеть, напр., в "Острове сокровищ" Р.Л.Стивенсона (попугай Джона Сильвера, кричащий "Пиастры!" [гл. 10; о демонической природе Сильвера см. примечание 2, п. 3с, к ДС 34]). В советской литературе, как легко видеть, эти древние ассоциации с "другим миром" работают на политическую мифологию, издевательски маркируя "классово чуждых" персонажей.

ГЛАВА 11. Алфавит "Зеркало жизни"

+12А [после **12**]. — *Какие деньги? — сказал Остап. — Вы, кажется, спросили про какие-то деньги?*

2. "Речевая установка" данной фразы видна из сопоставления с колоритной как в плутовском, так и в национальном плане речью героя С.Юшкевича: "— Какая пуговица? — удивился Леон Дрей. — Вы, кажется, сказали — пуговица? Или мне, может быть, послышалось?" [Леон Дрей, ч. 3, стр. 531].

ГЛАВА 13. Дышите глубже: вы взволнованы!

11. *Гаврилин, сам не понимая почему, вдруг заговорил о международном положении.*

3с. +Мотив речи с неуместными экскурсами в историю и мировую политику, с призыванием громких имен по малым поводам, представлен и в классике. Ср. у Марциала упрек адвокату: *Все-то дело мое в моих трех козах..../ Ты ж о битвах при Каннах, Митридате, / О жестоком*

пунийцев вероломстве / И о Муциях, Мариях и Суллах / Во весь голос кричишь рукой махая [VI.19, пер. Ф.Петровского].

ГЛАВА 14. "Союз меча и орала"

9. *Вы в каком полку служили?*

2. +"Ну а вы, господин гусар, в каком полку служите?" [Война и мир, II.4.11].

11. *Со всех концов нашей обширной страны взывают о помощи.*

2. +Ср. этот оборот также в рескрипте Александра I С.К.Вязмитинову, цитируемом у Толстого: "Сергей Кузьмич! Со всех сторон доходят до меня слухи...." [Война и мир, 1.3.2].

ГЛАВА 17. Уважайте матрацы, граждане!

4. *Вчера, когда мы съели морковное жаркое, я почувствовала, что умираю....Я боялась заплакать.*

3с. +Этот оборот ср. также у Толстого: "Когда он увидел первого гусара...., когда он узнал рыжего Дементьева...., когда Лаврушка радостно закричал своему барину: 'Граф приехал!'...., — слезы радости, подступившие ему [Ростову] к горлу, помешали ему говорить" [Война и мир, II.2.15].

ГЛАВА 19. Баллотировка по-европейски

+4А [после 4]. *Действовать надо, а вот кричать совершенно не надо....Как все это будет происходить, нам и знать не надо: на то военные люди есть. А мы часть гражданская....*

3с. Ср. сцену дворянского собрания у Толстого: "— Да и не время рассуждать...., а нужно действовать: война в России....А бредни нужно оставить, ежели мы сыны отечества", и немного выше: "Я полагаю...., что мы призваны сюда не для того, чтоб обсуждать, что удобнее для государства в настоящую минуту....Судить о том, что удобнее — набор или ополчение, мы предоставим высшей власти" [Война и мир, III.1.22].

ГЛАВА 20. **От Севильи до Гренады**

18. *На время выручила концертная программа.*

1. +Ресторанная или, как ее тогда называли, пивная эстрада в нэповской Москве представляла собой достаточно пеструю картину. В очерке Н.Равича "Мещанин веселится" описывается "средняя" программа такой эстрады летом 1927. В 8 часов вечер открывается "детскими песенками" двусмысленного содержания и сальным анекдотом; в 10 часов наступает очередь экзотического репертуара для нэпманов: "негры, бананы, острова Таити, любовь к цветной девушке, фокстроты всех видов". В 11 часов появляются "девушки, продающие цветы, и немые, рассовывающие повсюду подозрительные запечатанные пакеты". В 12 часов "рыдает цыганский хор"; в час ночи другой хор поет о ямщиках, Стеньке Разине и проч. Бывают также сатирические номера (один исполнитель изображает реакционного обывателя, другой — благонамеренного советского гражданина) и политические (антитроцкистские) куплеты [ТД 08.1927]. В.В.Шульгин, описывая московский "кабак" примерно того же времени, упоминает рекламные номера: "В воздухе стоял сизый дым, сквозь который четыре девы, стоя на эстраде в фантастических костюмах, — нечто вопили. Это нечто оказалось некое мистическое слово — 'Моссельпром'....*О Моссельпром, о Моссельпром, / Перевернул ты все вверх дном! / Исчезли беды и напасть, / Жизнь наша стала просто сласть. / О Моссельпром,* и т. п. При этом они дрыгали ножками и ручками....Потом появился мужской хор, который очень недурно пел какие-то песни. Публика поддавала и вообще вела себя неприлично" [Три столицы, стр. 328].

Современники более или менее согласно отмечают вялый и мрачный характер ресторанного веселья в годы нэпа, равно как и обилие халтуры и скабрезности в пивной эстраде, которой кормились преимущественно безработные актеры [Шульгин, стр. 328; М.Кольцов, Пустите в чайную (1928); Béraud, Ce que j'ai vu à Moscou, p. 85; Нежный, Былое перед глазами, стр. 188-192].

ГЛАВА 23. **Людоедка Эллочка**

6. *Утро другого дня застало Эллочку в парикмахерской.*

3с. +Ср. также у Толстого: "Утро застало Оленина на третьей станции" [Казаки, гл. 3].

ГЛАВА 29. **Автор "Гаврилиады"**

4. *Потом Ляпис неторопливо стал обходить свои владения.*

+3b. Цитата, уже заведомо "бывшая в употреблении": ср. "Обходил однажды Андрей Ждан свои владения...." [Г.Рыклин, В станицах Кубани (очерк), ТД 03.1927].

ГЛАВА 32. **Нечистая пара**

+4А [после 4]. *Барыня, барыня, — вырабатывал виртуоз, — сударыня-барыня....Если барин при цепочке, значит, барин без часов".*

2. Контаминация двух серий сатирических куплетов: "Барыня" (о светской щеголихе) и "Барин" (о том, как барин "шиковал", "по садам, шантанам шлялся", остался без гроша и т. п., с припевом *Ах ты барин, барин мой, / Сударь-барин дорогой*) [Полн. сборник либретто для граммофона, СПБ, б/г, т. 1-2, стр. 569-571].

ГЛАВА 34. **Междупланетный шахматный конгресс**

7. *Гнилые стены коннозаводского гнезда рухнули, и вместо них в голубое небо ушел стеклянный тридцатитрехэтажный дворец шахматной мысли....Экспрессы подкатывали к двенадцати васюкинским вокзалам....*

1/3b [перед 3с/4]. +В васюкинских утопиях Бендера слышатся, помимо прочего, отголоски поэтической прозы А.Гастева, пародируемой в ДС/ЗТ неоднократно [см. примечания 7 к ДС 13 и 3 к ЗТ 28]. Ср., напр.: "А вот прямо перед *экспрессом* точно растет и *летит* прямо *в небо* блестящий белый шпиль. Это Дом *международных* научных *конгрессов*. Его фасад усеян флагами *государств всего мира*, теперь там заседает конгресс по улучшению человеческого типа путем демонстративного полового подбора. Если нужно выразить научно-смелую идею, то всегда и всюду — в Европе и Америке — говорят: 'Это что-то... *красноярское*'" [Экспресс, в кн. Поэзия рабочего удара; сходства с ДС, в том числе перевод в мировой план Красноярска, выделены нами].

+16А [после 16]. *Гул пробежал по рядам любителей.*

3с. Ср.: "Гром пошел по пеклу" [Гоголь, Пропавш. грамота]. Об игре Бендера как 'игре в аду' см. примечание 12 к ДС 34.

ГЛАВА 39. **Землетрясение**

+4А [после 4]. *Вы скоро совсем отупеете, мой бедный друг.*

3с. "Мой бедный друг", как и "мой старый друг" [ДС 25, 30] — обращения во "французском" духе [см. примечание 2 к ЗТ 7]. Встречается у таких склонных к стилизации авторов, как А.Аверченко: "Будем надеяться, мой бедный друг" [Конец гр. Звенигородцева, в кн. Рассказы для выздоравливающих, стр. 169] и Л.Андреев: "Бедный друг, как жаль, что ты не с нами" [Красн. смех, отрывок 18].

Бендер проявляет необычайное богатство фантазии в именовании своего компаньона: "фельдмаршал", "господин из Парижа", "предводитель команчей", "председатель", "либер фатер", "дражайший", "охотник за табуретками", "патрон", "душа общества", "дамский любимец", "гражданин Михельсон", "Киса", "шляпа", "старый дуралей", "старая калоша", "дорогой товарищ" и т. п. Имя во многих отношениях служит субститутом человека, и в частой смене именований могут выражаться различные отношения к адресату, напр. (а) наглое жонглирование его личностью; (б) артистическая импровизация и игра в маски; (в) полное невнимание к партнеру, неспособность заметить его и т. п. Пример первого —"Самоновейшие воспоминания о Чехове" А.Аверченко, где нахал, навязывающийся в друзья к Чехову, называет его каждый раз по-другому (Антон Петрович, Антоша, Антонио, Антонеско и проч.). Пример второго (и отчасти первого) — обращения Бендера к Воробьянинову. Пример третьего — сцена с перевираемым именем-отчеством (Сергей Пафнутьевич, Леонтий Сергеевич и проч.) в "Театральном романе" М.Булгакова.

ГЛАВА 40. **Сокровище**

5. — *Ходют тут, ходют всякие, — услышал Воробьянинов над своим ухом.*

3с. +У того же Аверченко: "Ходят, ходят тут всякие, а зачем — и сами не знают" [Первый дебют, в кн. Рассказы (юмористич.), кн. 3].

[НЕИЗДАННАЯ ГЛАВА] **Прошлое регистратора загса**

+21А [после 21]. *На Александровском вокзале в Москве толпа курсисток, носильщиков и членов общества "Свободной эстетики"*

встречала вернувшегося из Полинезии К.Д.Бальмонта....Поэта осыпали цветами весны — ландышами. Началась первая приветственная речь.... Торжество....было омрачено выступлением неофутуриста Маяковского....

1. К.Д.Бальмонт приехал в Москву из кругосветной поездки 5 мая 1913. Проведя 7 лет за границей в качестве политического изгнанника, он воспользовался амнистией, объявленной по случаю 300-летия дома Романовых. Согласно газетной хронике, приветственных речей на вокзале полиция не разрешила, и "К.Д.Бальмонт бросал в толпу ландыши". Выступление В.Маяковского "от имени врагов Бальмонта" в Обществе свободной эстетики вызвало отклики в печати. [См. Бальмонт, Стихотворения, Л./Сов. писатель (Б-ка поэта, б. серия), 1969, стр. 33-34; В.Катанян, Маяковский. Лит. хроника, М. 1961, стр. 45-46.]

НЕВЫЯСНЕННОЕ

Происхождение следующих цитат не удалось установить, и автор был бы признателен читателям за указание источника:

ДС 8: *На стене клопы сидели / И на солнце щурились, /Фининспектора узрели — / Сразу окочурились .*

ДС 17: *Под мягкий звон часов Буре приятно отдыхать в качалке. / Снежинки вьются на дворе, и как мечты, летают галки.*

ДС 32: *Не уходи, твои лобзанья жгучи, / Я лаской страстною еще не утомлен. / В ущельях гор не просыпались тучи, / Звездой жемчужною не гаснул небосклон.*

00064757

00064757

Библиография

A n i k s t, Mikhail. La Pub en URSS dans les années 20. London/Chêne, 1987.
B e n j a m i n, Walter. Moscow Diary. Harvard Univ. Press, 1986.
B é r a u d, Henri. Ce que j'ai vu à Moscou. Paris/Les Editions de France, 1925.
B o l e n V.G. Analysis of the Comic in Ilya Ilf and Evgenij Petrov's "Twelve Chairs" and "The Golden Calf". Ph.D. dissertation. Ann Arbor/Univ. of Michigan, 1968.
B r o o k s, Jeffrey. When Russia Learned to Read. Literacy and Popular Literature, 1861-1917. Princeton Univ. Press, 1985.
C h a d o u r n e, Marc. L'URSS sans passion. Paris/Plon, 1932.
C h e s s i n, Serge de. La nuit qui vient de l'Orient. Paris/Hachette, 1929.
C h e v a l i e r, Jean et G h e e r b r a n t, Alain. Dictionnaire des symboles. 9-me édition. Vol. 1-4. Paris/Seghers, 1979.
C o o p e r J.C. An Illustrated Encyclopedia of Traditional Symbols. London / Thames and Hudson, 1978.
D a r l i n g, Jay N. Ding Goes to Russia. N.Y./Whittlesey House, 1932.
D a y o t, Armand. Napoléon raconté par l'image. Paris/Hachette, 1895.
D e s p r é a u x, Elise. Trois ans chez les Tsars rouges. Paris/Spes, 1931.
D i l l o n E.J., Dr. Russia To-Day and Yesterday. An impartial view of Soviet Russia. N.Y./Doubleday, Doran and C°, 1930.
D o n d o M. The French Faust: Henri de Saint-Simon. N.Y. 1955.
D o u i l l e t, Joseph. Moscou sans voile (neuf ans de travail au pays des Soviets). Paris/Spes, 1928.
D r e i s e r, Theodore. Dreiser Looks at Russia. N.Y./Horace Liveright, 1928.
D u b o i s, Joseph. URSS: une nouvelle humanité. Paris/Librairie Valois (Enquête 10), 1932.
E a t o n, Richard. Pionniers ou déments? Paris/Plon-Nourrit et C° (Librairie Plon), 1924.
E l i a d e M. Rites and Symbols of Initiation. N.Y./Harper and Row, 1975.
F a b r e L u c e, Alfred. Russie 1927. Paris/Bernard Grasset, 1927.
F a r s o n, Negley. Seeing Red: Today in Russia. London/Eyre & Spottiswoode, 1930.
F i s c h e r, Marcoosha. My Lives in Russia. N.Y./Harper and Brothers, 1944.
F l e t c h e r, William C. The Russian Ortodox Church Underground: 1917-1970. Oxford Univ. Press, 1971.

Frenzel, Elisabeth. Motive der Weltliteratur. 3. Auflage. Stuttgart/A.Kröner, 1988.
Funk and Wagnall's Standard Dictionary of Folklore, Mytholohy and Legend. N.Y./Harper and Row, 1984.
Glaeser, Ernst et Weiskopf F.C. La Russie au travail. 265 photographies. Paris/Flammarion, n/d [начало 30-х гг.].
Grady, Eve Garette. Seeing Red: Behind the Scenes in Russia Today. N.Y./ Brewer, Warren and Putnam, 1931.
Ilf, Ilya et Petrov, Evguéni. Les douze chaises. Traduit du russe par Alain Préchac. Paris/Scarabée, 1984.
Ilf, Ilya et Petrov, Evguéni. Le veau d'or. Traduit du russe par Alain Préchac. Paris/Scarabée, 1984.
Istrati, Panaït. Vers l'autre flamme: après 16 mois dsns l'URSS. 7-me éd. Paris/Rieder, 1929.
Istrati, Panaït. Vers l'autre flamme II: Sovlets 1929. 8-me éd. Paris/Rieder, 1929.
Jouy, E. de. L'Hermite de la Chaussée d'Antin, t. 5, Paris/Pillet, 1816.
Kokovtzoff W.N., comte. Le bolchevisme à l'oeuvre. Paris/Marcel Giard, 1931.
LeFevre, Georges. Un bourgeois au pays des Soviets. Paris/Tallandier, 1929.
London, Géo. Elle a dix ans, la Russie rouge! Paris/Fayard, 1927.
McWilliams R.F. and M.S. Russia in 1926. Toronto/Dent and Sons, 1927.
Marion, Paul. Deux Russies. Paris/La Nouvelle Société d'Edition, 1930.
Massie, Robert K. Nicholas and Alexandra. N.Y./Dell Books, 1978.
Mercier, L.S. Tableau de Paris. Paris/Pagnette-Lecou, 1853.
Moch, Jules. La Russie des Soviets. Paris/L'Ile de France, 1925.
Moskvine M., ancien komsomolets. Ma jeunesse en URSS (traduit du russe). Paris/Payot, 1934.
O'Flaherty, Liam. I Went to Russia. London/Jonathan Cape, 1931.
Oudard, Georges. Attrait de Moscou. Paris/Plon, 1933.
Piccard E. Lettres de Moscou (1928-33). Neuchatel, Paris/Victor Attinger, n/d [ок. 1960].
Posner, Wladimir. U.R.S.S. Paris/Les Oeuvres représentatives, 1932.
Ripellino, Angelo Maria. Maïakovski et le théâtre russe d'avant-garde. Paris/L'Arche, 1965.
Romanov Family Album, The. Introductory Text by Robert K.Massie. N.Y./The Vendome Press, 1982.
Rukeyser W.A. Working for the Soviets. An American Engineer in Russia. N.Y./Covici-Friede, 1932.
Savine, Nicholas and Benson, Stella. Pull Devil — Pull Baker. London/Macmillan, 1933.
Schoulguine, Vassili. La résurrection de la Russie: mon voyage secret en Russie soviétique. Paris/Payot, 1927.
Seligman, Kurt. The History of Magic and the Occult. N.Y./Harmony Books, 1983.
Shcheglov, Yuri K. The Poetics of Molière's Comedies. In: Russian Poetics in Translation, vol. 6. Univ. of Essex and Holdan Books, 1979.
Shcheglov, Yuri K. and Zholkovsky, Alexander K. Poetics of Expressiveness: a Theory and Applications. Amsterdam/John Benjamins, 1987.
Shostakovich D.D. Testimony: the Memoirs of Dmitri Shostakovich as related to and edited by Solomon Volkov. N.Y./Harper and Row, 1979.
Slonimski, Antoni. Misère et grandeur de la Russie rouge. Paris/NRC, 1933.
Viollis, Andrée. Seule en Russie. Paris/Gallimard, 1927.
Voragine, Jacques de. La légende dorée. T. I-II. Paris/Garnier-Flammarion, 1967.
VU: enquête. Le 8 novembre 1931: Au pays des Soviets. Paris, 1931.
Wartanoff, Boris. Un russe retrouve son pays. Paris/Tallandier, 1935.

W e r t h, Nicolas (ed.) Etre communiste en URSS sous Staline. Paris / Gallimard-Juillard (Collection Archives), 1981.
W i c k s t e e d A. Life Under the Soviets. London/John Lane the Bodley Head, 1928.
W u l l e n s, Maurice. Paris, Moscou, Tiflis. Paris/Les Humbles, 1927.
Z e h r e r, Ute-Marianne. "Dvenadcat' stul'ev" und "Zolotoj telenok" von I.Il'f und E.Petrov. Entstehung, Struktur, Thematik. Gießen/W.Schmitz Verlag, 1975.

А в е р ч е н к о А. Веселые устрицы. Юмористические рассказы. СПБ/ изд. Корнфельда (Б-ка "Сатирикона"), 1911.
А в е р ч е н к о А. Рассказы для выздоравливающих. Петроград/Нов. Сатирикон, 1916.
А в е р ч е н к о А. Избранные рассказы. М./Сов. Россия, 1985.
А в е р ч е н к о А. Восемь одноактных пьес и инсценированных рассказов. СПБ/изд. Корнфельда, 1911.
А в е р ч е н к о А. Рассказы (юмористические). Кн. 2. СПБ/Шиповник, 1910.
А в е р ч е н к о А. Рассказы (юмористические). Кн. 3. Петроград / Шиповник, 1916.
А в е р ч е н к о А. Черным по белому. Рассказы. Петроград/Нов. Сатирикон, б/г.
А в е р ч е н к о А. Чудеса в решете. Петроград/Нов. Сатирикон, 1915.
А в е р ч е н к о А. Юмористические рассказы. М./ИХЛ, 1964.
А в е р ч е н к о А., Б у х о в А., В е н с к и й Е. и др. Самоновейший письмовник. Петроград/Нов. Сатирикон, 1916.
А в е р ч е н к о А., Л а н д а у Г. Экспедиция в Западную Европу сатириконовцев. СПБ/изд. Корнфельда, б/г.
А в и л о в а Л.А. Рассказы. Воспоминания. М./Сов. Россия, 1984.
А г р а н о в с к и й А. От Столбцов до Бухары. М.-Л./ГИЗ, 1930.
А д а л и с. Вступление к эпохе. М./Сов. лит-ра, 1934.
А з о в, Влад. "Цветные стекла" (сатирические рассказы). СПБ/изд. Корнфельда (Б-ка "Сатирикона"), 1911.
А л д а н о в М.А. Ключ. Нью-Йорк/изд. им. Чехова, 1955.
А л е к с е е в А.Г. Серьезное и смешное. М./Искусство, 1967.
А л е к с е е в М.П. Из истории испано-русских литературных отношений. В кн.: Алексеев, Русская культура и романский мир, Л./Наука, 1985.
А л е к с е е в - Я к о в л е в А.Я. (запись и обработка Е.Кузнецова). Русские народные гулянья. М.-Л./Искусство, 1948.
А н д р е е в, Леонид. Полное собрание сочинений. Т. 1-8. СПБ/изд. Маркса, 1913.
А н н е н с к и й, Иннокентий. Книги отражений. М./Наука (Лит. памятники), 1979.
А р д о в В. И смех и грех. М./Сов. писатель, 1935.
А р д о в В. Ильф и Петров (воспоминания и мысли). "Знамя", N° 7, 1945.
А р д о в В. Цветочки, ягодки и пр. Юмористические рассказы и сценки. М./Сов. писатель, 1972.
А р д о в В. Этюды к портретам. М./Сов. писатель, 1983.
А р д о в В. Юмористические рассказы. М./ИХЛ, 1980.
АХР. Выставка "Искусство и массы". XI-я выставка АХР-а с секциями и филиалами. М., 1929.
А ш у к и н Н.С. и А ш у к и н а М.Г. Крылатые слова. М./Правда, 1986.
Б а б е л ь И. Блуждающие звезды (киносценарий). М./Кинопечать, 1926.
Бабель. Воспоминания современников. М./Сов. писатель, 1972.
Б а л ь з а к О. де. Собрание сочинений в 15 томах. М./ИХЛ, 1951-55.

Барк П.Л. Главы из воспоминаний. "Возрождение", тетрадь 43, июль 1955.
Барк П.Л. Главы из воспоминаний: период национального выздоровления. "Возрождение", тетрадь 48, декабрь 1955.
Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М./ИХЛ 1965.
Бегак Б., Кравцов Н., Морозов А. Русская литературная пародия. М./Госиздат, 1930.
Бедный, Демьян. Собрание сочинений в 8 томах. М./ИХЛ, 1963-65.
Белинков А. Сдача и гибель советского интеллигента. Мадрид, 1976.
Белоусов И.А. Ушедшая Москва. В кн.: Н.С.Ашукин (ред.), Ушедшая Москва. Воспоминания современников о Москве второй половины XIX в., М./Моск. рабочий, 1964.
Белый, Андрей. Крещеный китаец. Nachdruck der Ausgabe Moskau 1927. München/W.Fink (Slavische Propyläen, Bd. 23), 1969.
Белый, Андрей. На рубеже двух столетий. Chicago (Reprint: Russian Language Specialities), 1966.
Белый, Андрей. Северная симфония. В кн.: Белый, Четыре симфонии, München/W.Fink (Slavische Propyläen, Bd. 39), 1971.
Бенуа А.Н. Мои воспоминания. Т. 1-2. М./Наука (Лит. памятники), 1980.
Билль-Белоцерковский В.Н. Луна слева. В кн.: Билль-Белоцерковский, Пьесы, М./ИХЛ, 1934.
Билль-Белоцерковский В.Н. Штиль, пьеса в 12-ти картинах. М.-Л./ГИЗ, 1927.
Боборыкин П.Д. Василий Теркин. В кн.: Боборыкин, Собрание романов, повестей и рассказов в 12 томах, т. 12., СПБ/изд. Маркса (прилож. к "Ниве"), 1897.
Бок М.П. Воспоминания о моем отце П.А.Столыпине. Нью-Йорк/изд. им. Чехова, 1953.
Большая Советская энциклопедия. 1-е издание [в 66 томах]. М./Сов. энциклопедия, 1926-47.
Большая Советская энциклопедия. 3-е издание [в 30 томах]. М./Сов. энциклопедия, 1970-78.
Большая Энциклопедия. СПБ/Просвещение, 1900-01.
Брикер, Борис. Природа комического в романах И.Ильфа и Е.Петрова. Ph.D. dissertation, Edmonton/University of Alberta, 1986.
Бугаева К.Н. Воспоминания о Белом. Berkeley/Berkeley Slavic Specialities (Mod. Russ. Literature and Culture: Studies and Texts, vol. 2), 1981.
Булгаков В.Ф. Лев Толстой в последний год его жизни. М./ИХЛ (Серия лит. мемуаров), 1957.
Булгаков М. Белая гвардия. Пьеса в 4-х д. (вторая редакция пьесы "Дни Турбиных"). München/Otto Sagner (Arbeiten und Texte zur Slavistik, Bd. 27), 1983.
Булгаков М. Пьесы. Париж/Ymca Press, 1974.
Булгаков М. Забытое. München/Otto Sagner (Arbeiten und Texte zur Slavistik, Bd. 29), 1983.
Булгаков М. Ранняя неизвестная проза. München/Otto Sagner (Arbeiten und Texte zur Slavistik, Bd. 24), 1981.
Булгаков М. Ранняя неизданная проза. München/Otto Sagner (Arbeiten und Texte zur Slavistik, Bd. 12), 1976.

Булгаков М. Ранняя несобранная проза. München/Otto Sagner (Arbeiten und Texte zur Slavistik, Bd. 20), 1978.
Булгаков М. Рассказы. М. (Юмористич. б-ка ж-ла "Смехач"), 1926.
Бунин И.А. Горький. В кн.: Бунин, Под серпом и молотом. Сборник рассказов, воспоминаний, стихотворений, Лондон, Онтарио/Заря, 1975.
Бунин И.А. Собрание сочинений в 9 томах, т. 9. М./ИХЛ, 1967.
Буров, Александр. Бурелом. Роман-летопись поколений последних императоров в 3 томах. Paris, 1955-57.
Бухов, Арк. Рассказы, памфлеты, пародии. М./Моск. рабочий, 1972.
Былины. Л./Сов. писатель (Б-ка поэта, б. серия), 1938.
В Политехническом: "вечер новой поэзии". М./Моск. рабочий, 1987.
Вадимов, Евг. Люди и звери ("Славная школа"). Очерки. Белград/изд. Рыбинского, 1929.
Вейдле В. Задача России. Нью-Йорк/изд. им. Чехова, 1952.
Венский, Евгений. Мое копыто. Книга великого пасквиля. СПБ / Северн. дали, 1910.
Вехи. Сборник статей о русской интеллигенции. Изд. 3-е. М./типогр. Саблина, 1909.
Витте С.Ю., гр. Воспоминания. Т. 2 (Царствование Николая II). Берлин/Слово, 1922.
Военная энциклопедия, т. 6. СПБ/типогр. Сытина, 1912.
Воинова А. (Сент-Элли). Совбарышня Нина. Комедия. М./Театр. изд-во, 1926.
Волконский С., кн. Мои воспоминания: Родина. Берлин/Медн. всадник, 1922.
Воронович Н. Записки камер-пажа императрицы Александры Федоровны. Нью-Йорк, 1952.
Воспоминания об И.Ильфе и Е.Петрове. М./Сов. писатель, 1963.
Воспоминания о Юрии Олеше. М./Сов. писатель, 1975.
Вся Москва 1928. Адресно-справочная книга. М., 1928.
Вся Одесса и Одесская губерния. Адресная и справочная книга. Одесса, 1925.
Вулис А. И.Ильф, Е.Петров. Очерк творчества. М./ИХЛ, 1960.
Вышеславцев Б.П. Тайна детства (из воспоминаний). "Возрождение", тетрадь 46, октябрь 1955.
Гавриил Константинович, вел. кн. В Мраморном дворце. Из хроники нашей семьи. Нью-Йорк/изд. им. Чехова, 1955.
Галанов Б. Илья Ильф и Евгений Петров: жизнь, творчество. М./Сов. писатель, 1961.
Галин Б. Переход. Книга очерков 1929-1930. М./Моск. рабочий, 1930.
Галич, Юрий. Гусарские сказки. Рига/Лукоморье, 1933.
Галич, Юрий. Императорские фазаны. Рига/изд. Дидковского, б/г.
Галич, Юрий. Легкая кавалерия. Рига/Грамату драугс, 1928.
Гарин-Михайловский Н.Г. В сутолоке провинциальной жизни, 1886-1896. В кн.: Гарин, Собрание сочинений, т. 4, М./ИХЛ, 1958.
Гарри А. Паника на Олимпе. Л./Изд-во писателей, 1933.
Гастев А. Поэзия рабочего удара. М./ИХЛ, 1971.
Геллер М., Некрич А. Утопия у власти. История Советского Союза с 1917 г. до наших дней. Т. I-II. London/Overseas Publications Interchange Ltd., 1982.
Гельцер М., канд. историч. наук. Гусар-монах. "Огонек", N° 31, 1960.
Геруа Б.В., ген. Воспоминания о моей жизни. Т. 1. Париж/"Танаис", 1969.
Гехт С. Рассказы. М./б-ка "Огонек", 1925.
Гиляровский В.А. Сочинения в 4 томах. М./Правда, 1967.

Г и н з б у р г, Евгения. Крутой маршрут. Кн. 1. Нью-Йорк/Посев, 1985.
Г и п п и у с З. Дмитрий Мережковский. Париж/Ymca Press, 1951.
Г л а д к о в, Александр. Поздние вечера. Воспоминания, статьи, заметки. М./Сов. писатель, 1986.
Г л а д к о в, Теодор и С м и р н о в, Михаил. Менжинский. М./Мол. гвардия (Жизнь замечат. людей), 1969.
Г л а д к о в Ф.В. Энергия. М./ ИХЛ, 1936.
Г л е б о в, Анатолий. Пьесы. М./ИХЛ, 1934.
Г л у м о в А.Н. Нестертые строки. М./ВТО, 1977.
Г о г о л ь Н.В. Полное собрание сочинений в 14 томах. М./изд. АН СССР, 1937-52.
Г о р б у н о в И.Ф. Полное собрание сочинений в 2 томах. СПБ/изд. Маркса, 1904.
Г о р н ы й, Сергей. Всякое бывало. Берлин/Изд-во писателей, 1927.
Г о р н ы й, Сергей. Ранней весной. Берлин/Парабола, 1928[?].
Г о р н ы й, Сергей. Санкт-Петербург (видения). Мюнхен/Милавида, б/г.
Г о р н ы й, Сергей. Только о вещах. Берлин/Петрополис, б/г.
Г о р ь к и й М. Портреты. М./Мол. гвардия (Жизнь замечат. людей), 1963.
Г р о м о в Н. Перед рассветом. Берлин/Медн. всадник, б/г [20-е гг.].
Г у л ь, Роман. Азеф. Исторический роман. Нью-Йорк/Мост, 1959.
Г у л ь, Роман. Конь рыжий. Нью-Йорк/изд. им. Чехова, 1952.
Г у м и л е в Н.С. Собрание сочинений в 4 томах. Вашингтон/изд. Камкина, 1962-68.
Г у м и л е в с к и й Л. Собачий переулок. В кн.: Гумилевский, Собрание сочинений, т. 3. М./Никитинск. субботники, 1928.
Г у с е в - О р е н б у р г с к и й С. Горящая тьма. Современные рассказы. Нью-Йорк/Индер-Зверь, 1926.
Д а в ы д о в, Денис. Сочинения. М./ИХЛ, 1962.
Д а л ь В.И. Толковый словарь великорусского языка. Т. 1-4. СПБ-М./Вольф, 1903-09.
Д а н и л о в С. Гоголь и театр. Л./Госполитиздат, 1936.
Д е н и к и н А.И., ген. Старая армия. Т. 2. Париж/Родник, 1931.
Д и к к е н с, Чарльз. Собрание сочинений в 30 томах. М./ИХЛ, 1957-63.
Д о б у ж и н с к и й М.В. Воспоминания. Т. 1. Нью-Йорк/Путь жизни, 1976.
Д о л г о п о л о в Л.К. Творческая история и историко-литературное значение романа А.Белого "Петербург". В кн.: А.Белый, Петербург, М./Наука (Лит. памятники), 1981.
Д о н - А м и н а д о. Поезд на третьем пути. Нью-Йорк/изд. им. Чехова, 1954.
Д'О р О.Л. О сереньких людях. Юмористические рассказы. СПБ/изд. Корнфельда (Б-ка "Сатирикона"), 1912.
Д'О р О.Л. Рыбьи пляски. Юмористические рассказы. Петроград (Нов. б-ка "Журнала Журналов"), 1916.
Д о р о г о й ч е н к о А. Большая Каменка. М.-Л./Мол. гвардия, 1931.
Д о р о ш е в и ч В.М. Иванов Павел. Париж/Очарованн. странник, 1927.
Д о р о ш е в и ч В.М. Избранные рассказы и очерки. М./Моск. рабочий, 1962.
Д о р о ш е в и ч В. На смех. Юмористические рассказы. СПБ / изд. Корнфельда (Юмористич. б-ка "Сатирикона"), 1912.
Д о р о ш е в и ч В.М. Сахалин (каторга), ч. 1-2. М./типогр. Сытина, 1903.
Д о р о ш е в и ч В.М. Собрание сочинений, т. 1, 2, 3. М./типогр. Сытина, 1905.
Д р е й е р В.Н., фон, ген. На закате империи. Мадрид/изд. автора, 1965.
Е в л о г и й, Митрополит. Путь моей жизни. Воспоминания, изложенные по его рассказам Т.Манухиной. Париж/Ymca Press, 1947.
Европейская поэзия XX века. М./ИХЛ (Б-ка всемирн. литературы), 1977.

Е ж о в И.С., Ш а м у р и н Е.И. Русская поэзия XX века. Антология русской лирики от символизма до наших дней. М./Нов. Москва, 1925.
Е л а г и н Ю. Укрощение искусств. Нью-Йорк/изд. им. Чехова, 1952.
Е л а г и н Ю. Темный гений (Всеволод Мейерхольд). Нью-Йорк/изд. им. Чехова, 1955.
Ж а р о в М. Жизнь, театр, кино. Воспоминания. М./ВТО, 1967.
Ж и г а И. Начало. Повесть о великих днях. М.-Л./Моск. рабочий, 1928.
Ж и р м у н с к и й В.М. Из истории русской романтической поэмы. В кн.: Жирмунский, Байрон и Пушкин, Л./Наука, 1978.
Ж о л к о в с к и й А.К. Замятин, Орвелл и Хворобьев. О снах нового типа. "Грани", N° 140, 1986.
Ж о л к о в с к и й А.К., Щ е г л о в Ю.К., Мир автора и структура текста. Статьи о русской литературе. Tenafly, N.J./Эрмитаж, 1986.
Ж о л к о в с к и й А., Щ е г л о в Ю. Структурная поэтика — порождающая поэтика. "Вопросы литературы", N° 1, 1967.
Забытый Бабель. Сборник малоизвестных произведений. Составитель проф. Н. Строуд. Ann Arbor/Ardis, 1979.
З а й ц е в, Борис. Москва. Мюнхен/Echo Press, 1973.
З а й ц е в а, София. У порога в мир. 2-е изд. Шанхай, 1947.
З а к у ш н я к А. Вечера рассказа. М./Искусство, 1984.
З а я и ц к и й С. Баклажаны. М./Круг, 1927.
З а я и ц к и й С. Жизнеописание С.А.Лососинова. М.-Л., 1928.
З е н з и н о в В.М. Пережитое. Нью-Йорк/изд. им. Чехова, 1953.
З е р н о в Н. Русское религиозное возрождение XX века. Пер. с англ. Paris/Ymca Press, 1974.
[З е р н о в ы]. На переломе. Три поколения одной московской семьи (семейная хроника Зерновых). Paris/Ymca Press, 1970.
З о з у л я Е. Я дома. М./Сов. писатель, 1962.
З о р и ч А. Рассказы. Л./Изд-во писателей, 1933.
И в а н о в Вяч. Вс. О воздействии "эстетического эксперимента" Андрея Белого. В кн.: Андрей Белый. Проблемы творчества. М./Сов. писатель, 1988.
И в а н о в а, Тамара. Мои современники, какими я их знала. Очерки. М./Сов. писатель, 1984.
И л ь и н с к и й И.В. Сам о себе. М./Искусство, 1984.
И л ь и н В.Н. Преподобный Серафим Саровский. 3-е изд. Нью-Йорк/Путь жизни, 1971.
И л ь ф, Илья и П е т р о в, Евгений. Как создавался Робинзон. М./Сов. лит-ра, 1933.
И л ь ф, Илья и П е т р о в, Евгений. Собрание сочинений в 5 томах. М./ИХЛ, 1961.
И н б е р В. За много лет. М./Сов. писатель, 1964.
И н б е р В. Как я была маленькая. М./Детгиз, 1954.
И н б е р В. Ловец комет. Расказы. М.-Л./ЗИФ, 1927.
И н б е р В. Соловей и роза. Рассказы. Харьков/Пролетарий, 1928.
Интеллигенция в России. Сборник статей. СПБ/Земля, 1910.
И р и н и н, Мих. Теория беззащитности. Роман. В кн.: "Земля и фабрика" [альманах], вып. 11, М./ИХЛ, 1931.
И ш е е в П.П. Осколки прошлого. Воспоминания 1889-1959. Нью-Йорк, б/г.
К а в е р и н В. Освещенные окна. М./Сов. писатель, 1978.

К а в е р и н В. Перед зеркалом. Скандалист, или Вечера на Васильевском острове. В кн.: Каверин, Избранные произведения в 2 томах, т. 1, М./ИХЛ, 1977.
К а г а н с к а я, Майя, Б а р - С е л л а, Зеев. Мастер Гамбс и Маргарита. Тель-Авив, 1984.
К а м е н с к и й С. Век нынешний и век минувший (воспоминания). Париж, 1958.
К а р а б ч е в с к и й Н.П. Жизнь и суд. Рига/Русск. право [1920-е гг.]
К а с с и л ь Л. Собрание сочинений в 5 томах, т. 1. М./Детск. лит-ра, 1965.
К а т а е в В. Алмазный мой венец. М./Сов. писатель, 1981.
К а т а е в В. Бородатый малютка. Рига/Граммату драугс, 1929.
К а т а е в В. Кладбище в Скулянах. М./Мол. гвардия, 1976.
К а т а е в В. Почти дневник. М./Сов. писатель, 1962.
К а т а е в В. Разбитая жизнь, или Волшебный рог Оберона. М./ Детск. лит-ра, 1973.
К а т а е в В. Собрание сочинений в 9 томах. М./ИХЛ, 1968-72.
К а т а е в В. Сухой лиман. Повести. М./Сов. писатель, 1986.
К и р ш о н В. Драматические произведения 1927-32 гг. Л./ИХЛ, 1933.
К л е й н м и х е л ь М., графиня. Из потонувшего мира. Мемуары. Берлин, б/г.
К н я з е в В. Первая книга стихов (1905-1916 гг.). П./Госиздат, 1919.
К н я з е в В. Русский смех. Сборник сатиры и юмора. П./Б-ка "Синего журнала", 1915.
К о з а к о в, Михаил. Девять точек. Роман. Кн. 2. М./Сов. писатель, 1935.
К о з а к о в, Михаил. Крушение империи. Роман в 4 книгах. Т. 1-2. М./ИХЛ, 1962.
К о з а ч и н с к и й А. Зеленый фургон. В кн.: Год 22-й, альманах 14-й, М./ИХЛ, 1938.
К о л е с н и к о в Н.В. Святая Русь. Большой роман в 4 частях. Часть 1: Накануне. Шанхай/Россия, 1927.
К о л ь ц о в М. 18 городов. М./Федерация, 1931.
К о л ь ц о в М. Действующие лица. М./ИХЛ, 1931.
К о л ь ц о в М. Избранные произведения в 3 томах. М./ИХЛ, 1957.
К о л ь ц о в М. Сотворение мира. В кн.: Кольцов, Собрание сочинений, т. 1, М./ИХЛ, 1935.
Комсомольский песенник. 9-е изд. М./Мол. гвардия, 1927.
К о н ц е в и ч И. М. Оптина пустынь и ее время. Jordanville, N.Y./Holy Trinity Monastery, 1970.
К о о н е н А. Страницы жизни. М./Искусство, 1975.
К о п е л е в Л. На крутых поворотах короткой дороги. N.Y./Chalidze Publications, 1982.
Коробейник. Новый народный песенник. Ив.-Вознесенск/Основа, 1927.
К о р о б о в Я. Петушиное слово. М.-Л./ГИЗ, 1927.
К о р я к о в, Михаил. Живая история. München/Echo Press, 1977.
К р а н д и е в с к а я - Т о л с т а я Н.В. Воспоминания. Л./Лениздат, 1977.
К р а с н о в П.Н., ген. "Павлоны". 1-е Военное Павловское училище полвека тому назад. Париж/изд. Главн. Правления Зарубежн. Союза Русск. Военн. Инвалидов, 1943.
Краткая литературная энциклопедия в 9 томах. М./Сов. энциклопедия, 1962-78.
К р е м л е в, Илья. В литературном строю. Воспоминания. М./Моск. рабочий, 1968.
К р и в о ш е и н а Н.А. Четыре трети нашей жизни. Paris/Ymca Press, 1984.
К р ы м о в, Вл. Сидорово ученье. Роман в 3 частях. Париж, 1950.

К у з м и н М. Проза. Т. 1-[10]. Berkeley/Berkeley Slavic Specialties (Mod. Russ. Literature and Culture: Studies and Texts, Vol. 14-23), 1984-[.....].
К у з ь м и н Н.В. Штрих и слово. Л./Художник РСФСР, 1967.
К у п р и н А.И. Киевские типы. В кн.: Куприн, Собрание сочинений в 9 томах, т. 9, М./Правда, 1964.
К у п р и н а - И о р д а н с к а я М.К. Годы молодости. М./ИХЛ (Серия лит. мемуаров), 1966.
К у р д ю м о в А.А. В краю непуганых идиотов. Книга об Ильфе и Петрове. Paris/La Presse libre, 1983.
Л а п ш и н В.П. Художественная жизнь Москвы и Петрограда в 1917 году. М./Сов. художник, 1983.
Л а р и о н о в, Виктор. Последние юнкера. Франкфурт/Посев, 1984.
Л е й к и н Н.А. Наши заграницей. 35-е изд. Сан-Франциско/Глобус, 1981.
Л е н и н В.И. Полное собрание сочинений. Изд. 5-е. Т. 1-55, справочные тома 1-2. М./Госполитиздат, 1958-72.
Л е о н о в, Леонид. Собрание сочинений в 9 томах. М./ИХЛ, 1960-63.
Л и б е д и н с к и й, Юрий. Современники. М./Сов. писатель,1958.
Л и д а р ц е в а, Нора. Воспоминания о Репине. "Возрождение", тетрадь 47, ноябрь 1955.
Л и д и н, Вл. Идут корабли. Роман. В кн.: Лидин, Собрание сочинений, т. 4, М.-Л./Госиздат, 1928.
Л и х а ч е в Д.С. Литературный "дед" Остапа Бендера. В кн.: Лихачев, Литература — реальность — литература, Л./Сов. писатель, 1981.
Л у н а ч а р с к а я - Р о з е н е л ь Н.А. Память сердца. М./Искусство, 1965.
М а й н - Р и д, Томас. Огненная Земля. М./изд. Сытина, 1908.
М а н д е л ь ш т а м Н.Я. Воспоминания. 3-е изд. Париж/Ymca Prtss, 1970.
М а н д е л ь ш т а м, Осип. Собрание сочинений в 3 томах. Нью-Йорк/ Международн. Литературн. Содружество, 1967-71.
М а н т у л и н, Валентин. Песенник российского воина. Т. 1. Нью-Йорк, 1970. Т. 2. Нью-Йорк, 1985.
М а р к е л о в, Константин. На берегу Москва-реки. Paris/Imprimerie d'art Voltaire, [1927].
М а р ш а к С.Я. В начале жизни (страницы воспоминаний). В кн.: Маршак, Сочинения в 4 томах, т. 4, М./ИХЛ, 1960.
М а с с В., Т и п о т В. Настоящая любовь. Пьеса в 4 д., 6 карт. М.-Л./изд. МОДПиК, 1928.
М а я к о в с к и й В.В. Полное собрание сочинений в 13 томах. М./ИХЛ, 1955-61.
М е й е р х о л ь д В.Э. Статьи, письма, речи, беседы. Т. 1-2. М./Искусство, 1968.
М е р о м с к и й А. Язык селькора. М./Федерация, 1930.
М и л ю к о в П.Н. Воспоминания (1859-1917). Т.1-2. Нью-Йорк/изд. им. Чехова, 1955.
М и н д л и н Э. Необыкновенные собеседники. Книга воспоминаний. М./Сов. писатель,1966.
М и н ц л о в С.Р. Петербург в 1903-1910 годах (дневник). Рига/Книга для всех, 1931.
Мифы народов мира. Энциклопедия в 2 томах. М./Сов. энциклопедия, 1980.
Молитвослов. Изд.3-е. Джорданвилль, Н.-Й./Свято-Троицк. монастырь, 1976.
М о р ф е с с и, Юрий. Жизнь, любовь, сцена. Воспоминания русского баяна. Изд. 2-е. Париж/Орфей, 1982.

М о с к в и н Н. Встреча желаний. Новеллы. М./ИХЛ, 1936.
М о с к в и н Н. Гибель реального. Роман-хроника 1912-1919 г. М.-Л./ ИХЛ, 1931.
М о с к в и н Н. Двадцать пять рассказов. М./Сов. писатель, 1940.
Н а б а т о в, Илья. Заметки эстрадного сатирика. М./Искусство, 1957.
Народные русские сказки А.Н.Афанасьева. В 3 томах. М./ИХЛ, 1957.
Н а у м о в А.Н. Из уцелевших воспоминаний, 1868-1917, в 2 книгах. Кн. 1. Нью-Йорк/изд. А.К.Наумовой и О.А.Кусевицкой, 1954.
Нежданова А.В. Материалы и исследования. М./Искусство, 1967.
Н е ж н ы й, Игорь. Былое перед глазами. Театральные воспоминания. М./ВТО, 1965.
Н е к л ю д о в С.Ю. О кривом оборотне (к исследованию мифологической семантики фольклорного мотива). В кн.: Проблемы славянской этнографии, Л./Наука, 1979.
Н и к а н д р о в Н. Профессор Серебряков. В кн.: Никандров, Любовь Ксении Дмитриевны. Рассказы, М./Недра, 1926.
Н и к у л и н Л. Время, пространство, движение. Т. 1: Записки спутника. Т. 2: Молодость героя. М./Сов. лит-ра, 1933.
Н и к у л и н Л. Московские зори, кн. 1-2. М./Моск. рабочий, 1964.
Н и к у л и н Л. Годы нашей жизни. Воспоминания и портреты. М./ Моск. рабочий, 1966.
Новейший чтец-декламатор. Составил Л.Б.Раевский. Варшава/изд. Боркуша, 1914.
Н о в и к о в, Андрей. Причины происхождения туманностей. "Красная новь", N° 2, 1929.
Н о в и к о в М.М. От Москвы до Нью-Йорка. Моя жизнь в науке и политике. Нью-Йорк/изд. им. Чехова, 1952.
О б о л е н с к и й А.В., кн. Мои воспоминания. "Возрождение", тетрадь 47, ноябрь 1955.
О б о л е н с к и й А.В., кн. Мои воспоминания и размышления. Стокгольм/изд. ж-ла "Родные перезвоны", 1961.
О в с я н и к о - К у л и к о в с к и й Д.Н. История русской интеллигенции. В кн.: Овсянико-Куликовский, Собрание сочинений, т. 7-9. М.-П./Гос. изд-во, 1923-24.
О г н е в Н. Исход Никпетожа: дневник Кости Рябцева. Кн. 2. М.-Л./Мол.гвардия, 1932.
О г н е в Н. Крушение антенны. Рассказы. М./Сов. лит-ра, 1933.
О з а р о в с к а я О.Э. Мой репертуар. Сборник произведений для эстрады. СПБ/изд. Корнфельда, 1911.
О л е ш а, Юрий. Ни дня без строчки. М./Сов. Россия, 1965.
О л и ц к а я Е. Мои воспоминания. Т. 1-2. Франкфурт/Посев, 1971.
О п и с к и н, Фома. Сорные травы. СПБ/Нов. Сатирикон, 1914.
О р е л В.Э. К объяснению некоторых "вырожденных" славянских текстов. В кн.: Славянское и балтийское языкознание, М./Наука, 1977.
О с и н с к и й Н. Автомобилизация СССР. М./Госиздат, 1930.
О с п о в а т А.Л., Т и м е н ч и к Р.Д. "Печальну повесть сохранить..." М./Книга, 1987.
Памятники византийской литературы IV-IX веков. М./Наука, 1968.
П а н о в а В. Заметки литератора. Л./Сов. писатель, 1972.
П а н о в а В. О моей жизни, книгах и читателях. Л./Сов. писатель, 1980.
П а н о в а В. Собрание сочинений в 5 томах, т. 3. Л./ИХЛ, 1970.
П а н т е л е е в Л. Приоткрытая дверь... Рассказы, очерки и др. Л./Сов. писатель, 1980.
П а н т ю х о в, Олег. О днях былых. Maplewood, N.J./Durand House, 1969.

П а п е р н ы й З. Благородное лицо — смех. Вступит статья. В кн.: Ильф и Петров, Двенадцать стульев, М./Книга, 1987.
Парад бессмертных. Альманах "Крокодила" к 1-му съезду советских писателей. М./изд. "Правды", 1934.
Парнасс дыбом: про собак, козлов и Веверлеев. 2-е дополненное изд. Харьков/Космос, 1926.
П а с т е р н а к А.Л. Воспоминания. Мюнхен, 1983.
П а с т е р н а к Б. Переписка с Ольгой Фрейденберг. N.Y./HBJ, 1981.
Пауки в банке. Альманах "Сатирикона". СПБ/ изд. Корнфельда, 1911.
П а у с т о в с к и й К.Г. Беспокойная юность. В кн.: Паустовский, Собрание сочинений в 8 томах, т. 4, М./ИХЛ, 1968.
П а у с т о в с к и й К.Г. Начало неведомого века. Там же.
П а у с т о в с к и й К. Время больших ожиданий. М./Сов. писатель, 1960.
Песни и романсы русских поэтов. Л./Сов. писатель (Б-ка поэта, б. серия), 1963.
Песни русских рабочих. Л./Сов. писатель (Б-ка поэта, б. серия), 1962.
П е т р о в Е. Из воспоминаний об Ильфе. В кн.: Ильф и Петров, Собрание сочинений в 5 томах, т. 5 (см. настоящую библиографию).
П е т р о в Е. Мой друг Ильф (публ. А.Вулиса). "Журналист", N° 6, 1967.
П и л ь н я к Б. Волга впадает в Каспийское море. М./Недра, 1930.
Писатели чеховской поры. Избранные произведения писателей 80-90-х гг. в 2 томах. М./ИХЛ, 1982.
П л а т о н о в, Андрей. Чевенгур. Paris/Ymca Press, 1972.
Поволжье. Природа, быт, хозяйство. Путеводитель по Волге, Оке, Каме, Вятке и Белой. Ред. В.П.Семенова-Тян-Шанского. Л., 1926.
Под гармошку. Тысяча частушек. М.-Л./Мол. гвардия, 1927.
Под чистыми звездами. Советский рассказ 30-х гг. М./Моск. рабочий, 1983.
Полный сборник либретто для грамофона. ч. 2. СПБ, б/г.
Полный сборник романсов и песен в исполнении А.Д.Вяльцевой, Вари Паниной, М.А.Каринской. Варшава/тип. "Конкордия", 1913.
П о л я к о в, Владимир. Моя 190-я школа. В кн.: Поляков, Семь этажей без лифта, М./Сов. писатель, 1974.
Поэты-демократы 1870-1880-х гг. Л./Сов. писатель (Б-ка поэта, б. серия), 1968.
П р о п п В.Я. Исторические корни волшебной сказки. Л./изд. ЛГУ, 1946.
П р о п п В.Я. Русский героический эпос. Изд. 2-е. М./ИХЛ, 1958.
П у д о в к и н В. Собрание сочинений в 3 томах, т. 1. М./Искусство, 1974.
П у ш к и н А.С. Полное собрание сочинений в 16 томах. М.-Л./изд. АН СССР, 1937-49.
П я с т В. Встречи. М./Федерация, 1929.
Р а ф а л ь с к и й, Сергей. Что было и чего не было. London/Oversras Publications Interchange Ltd., 1984.
Р е й с н е р, Лариса. Избранные произведения. М./ИХЛ, 1958.
Р о в и н с к и й Д. Русские народные картинки, кн. III-V. СПБ/Отд. русск. яз. и словесности Императороской Академии наук (сборники 25-27), 1881.
Р у д н и ц к и й К. Режиссер Мейерхольд. М./Наука, 1969.
Русская драма эпохи Островского. М./изд. МГУ (Университетск. б-ка), 1984.
Русская стихотворная сатира 1908-1917 гг. Л./Сов. писатель (Б-ка поэта, б. серия), 1974.
Русская театральная пародия XIX —начала XX в. М./Искусство, 1976.
Русские народные песни. Составл. А.М.Новиковой. М./ИХЛ, 1957.

Русские очерки. Т. 1-3. М./ИХЛ, 1956.
Русские повести XIX века, 70-90-х гг. Т. 1-2. М./ИХЛ, 1957.
Русские советские песни, 1917-1977. М./ИХЛ, 1977.
Русский романс. Сост. В.Рабиновича. М./Правда, 1987.
Самойлович Р. Спасательная экспедиция на ледоколе "Красин". "Наши достижения", № 1, 1929.
Сарнов Б. Тень, ставшая предметом. В кн.: Советская литературная пародия, т. 1, М./Книга, 1988.
Сатирический чтец-декламатор 1917-1925. Составил И.П.Абрамский. М.-Л./Гос. изд-во, 1927.
Сахарова Е. Комментарии. В кн.: Ильф и Петров, Двенадцать стульев, М./Книга, 1987.
Селищев А.М. Язык революционной эпохи. Из наблюденний над русским языком последних лет (1917-1926). Изд. 2-е. М./Работник просвещения, 1928.
Сельвинский, Илья. Избранные произведения. Л./Сов. писатель (Б-ка поэта, 6. серия), 1972.
Семенов С. Наталья Тарпова. Кн. 1. М.-Л./Мол. гвардия, 1929.
Семенов С. Наталья Тарпова. Кн. 2. Л./изд-во писателей, 1931.
Симаков В.Н. Народные песни. М./изд. автора, 1929.
Скачинский А. Словарь блатного жаргона в СССР. Нью-Йорк, 1982.
Славин Л. Портреты и записки. М./Сов. писатель, 1965.
Словарь русского языка. Составлен 2-м отделением Академии наук. СПБ-Петроград-Ленинград, 1895-1930.
Словарь современного русского литературного языка. Т. 1-17. М.-Л./изд. АН СССР, 1950-65.
Слонимский М. Пощечина. Л./Изд-во писателей, 1930.
Слонимский М. Средний проспект. В кн.: Слонимский, Сочинения, т. 3, М.-Л./ЗИФ, 1928.
Смерть Толстого. По новым материалам. М./изд. б-ки им. Ленина, 1929.
Соболь, Андрей. Любовь на Арбате. М./ЗИФ, б/г.
Советские художественные фильмы. Аннотированный каталог. Т. 1-4. М./Искусство, 1961-68.
Соколов-Микитов И.С. Свидание с детством. На своей земле. В кн.: Соколов-Микитов, Собрание сочинений в 4 томах, т. 4, М.-Л./ИХЛ, 1966.
Солженицын А. Архипелаг Гулаг. Том 1. Париж/Ymca Press, 1973.
Сологуб, Федор. Творимая легенда, ч. 1. В кн.: Сологуб, Собрание сочинений, т. 18, СПБ/Сирин, 1914.
Сосновский Л. Дела и люди. Кн. 1: "Рассея". М./Красн. новь, 1924.
Сосновский Л. Советская новь. М./Правда, 1925.
Сталин И.В. Сочинения, т. 1-13. М./Госполитиздат, 1949-51.
Старков А. "Двенадцать стульев" и "Золотой теленок" Ильфа и Петрова. М./ИХЛ, 1969.
Степун Ф.А. Бывшее и несбывшееся. Т. 1-2. Нью-Йорк/изд. им. Чехова, 1956.
Стыкалин С., Кременская И. Советская сатирическая печать 1917-1963. М./Изд. политич. лит-ры, 1963.
Талызин, Михаил (бывш. управделами НК просвещения УССР и секретарь Комиссии Академич. Центра). По ту сторону. Париж, 1932.

Т а р а с о в - Р о д и о н о в А. Шоколад. В кн.: Опальные повести, Нью-Йорк/изд. им. Чехова, 1955.
Т а р с и с, Валерий. Седая юность (из автобиографии). В кн.: Тарсис, Собрание сочинений, т. 12, Мюнхен/Посев, 1968.
Т е л е ш о в Н. Записки писателя. М./Моск. рабочий, 1958.
Т и т о в В.П. Уединенный домик на Васильевском. В кн.: Пушкин, Полное собрание сочинений в 10 томах, т. 9, Л./Наука, 1979.
Т о п о р о в В.Н. Несколько соображений о происхождении древнегреческой драмы. В кн.: Текст: семантика, структура, М./Наука, 1984.
Т р е т ь я к о в С. Месяц в деревне (июнь-июль 1930 г.). Оперативные очерки. М./Федерация, 1931.
Т р и ф о н о в Ю. Старик. М./Сов. писатель, 1978.
Т р о н с к а я М.Л. Политические романы Шпильгагена. "Ученые записки ЛГУ", N° 20, серия филологич. наук, вып. 1, 1939.
Т у г е н д х о л ь д Я.А. Художественная культура Запада. М., 1928.
Т у р, братья. Средь бела дня. Фельетоны и рассказы. М./Сов. писатель, 1964.
Ты помнишь, товарищ... Воспоминания о М.Светлове. М./Сов. писатель, 1973.
Т ы н я н о в Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М./Наука, 1977.
Т ы р к о в а - В и л ь я м с А.В. На путях к свободе. Нью-Йорк/изд. им. Чехова, 1952.
Т э ф ф и. Все о любви. Париж/O.Zeluck, б/г.
Т э ф ф и. Городок. Нью-Йорк/Russica (репринт), 1982.
Т э ф ф и. И стало так... СПБ/изд. Корнфельда (Б-ка "Сатирикона"), 1912.
Т э ф ф и. Карусель. 3-е изд. Петроград/Нов. Сатирикон, 1915.
Т э ф ф и. Ничего подобного. Петроград/Нов. Сатирикон, 1915.
Т э ф ф и. Проворство рук. М.-Л./ЗИФ (Б-ка сатиры и юмора), 1926.
Т э ф ф и. Юмористические рассказы, кн. 1. Изд. 5-е. СПБ/Шиповник, б/г.
Т э ф ф и. Юмористические рассказы, кн. 2: Человекообразные. Изд. 2. СПБ/Шиповник, б/г.
У в а р о в, Борис. Лихолетье. Роман. Шанхай/изд. Малык и Камкина, 1933.
У с п е н с к и й, Лев. Записки старого петербуржца. Л./Лениздат, 1970.
Ф а й к о А. Записки старого театральщика. М./Искусство, 1978.
Ф а с м е р, М. Этимологический словарь русского языка. Пер. с нем. Т. 1-4. М./Прогресс, 1964-73.
Ф е д о р о в и ч, Вит. Конец пустыни. М./Федерация, 1931.
Ф и б и х, Дан. Дикое мясо. Рассказы. М./Моск. товарищество писателей, 1931.
Ф о р ш, Ольга. Собрание сочинений. М.-Л./ГИЗ, 1928-30.
Ф р е й д е н б е р г О.М. Три сюжета или семантика одного. "Язык и литература", вып. 5, Л./изд. РАНИОН, 1930.
Ф ю р е т ь е р А. Мещанский роман. Пер. с фр. М./ИХЛ, 1962.
Х а й т Д. Бурьян. М./Недра, 1927.
Х о д а с е в и ч, Валентина. Портреты словами. Очерки. М./Сов. писатель, 1987.
Ц и в ь я н Ю.Г. К генезису русского стиля в кинематографе. "Wiener Slawistischer Almanach", Bd. 14, 1984.
Частушка. Л./Сов. писатель (Б-ка поэта, б. серия), 1966.
Ч е р н о в А.И. Народные русские песни и романсы. Т. 1. Нью-Йорк, 1949. Т. 2. Нью-Йорк, 1953.
Ч и р и к о в, Евг. Повести и рассказы. М./ИХЛ, 1961.
Ч е х о в А.П. Полное собрание сочинений и писем в 20 томах. М./ИХЛ, 1944-51.

Чтец-декламатор. Т. 3, изд. 2-е. Киев/изд. Самоненко, 1909.
Чудакова М.О. Жизнеописание Михаила Булгакова. М./Книга, 1988.
Чудакова М.О. Поэтика Михаила Зощенко. М./Наука, 1979.
Чуковский К. Серебряный герб. В кн.: Чуковский, Чудо-дерево, Серебряный герб, М./Детск. лит-ра, 1967.
Чуковский К. Современники: портреты и этюды. М./Мол. гвардия (Жизнь замечат. людей), 1963.
Чукоккала. Рукописный альманах Корнея Чуковского. М./Искусство, 1979.
Чумандрин М. Бывший герой. Л./ЛАПП, Прибой, 1930.
Чумандрин М. Фабрика Рабле. Л./ЛАПП, Прибой, 1929.
Шагинян М. Дневники 1917-1931. Л./Изд-во писателей, 1932.
Шагинян М. Собрание сочинений в 6 томах. М./ИХЛ, 1956-57.
Шаховской В.Н., кн. "Sic transit gloria mundi". 1893-1917. Париж, 1952.
Шидловский С.И., член Государственой Думы. Воспоминания. Ч. 1-2. Берлин/Кирхнер и К°, 1923.
Шкваркин В. Вредный элемент. Водевиль. М.-Л./изд. МОДПиК, 1927.
Шкваркин В. Шулер. Комедия в 3 д., 7 карт. М./Теакинопечать, 1929.
Шкловский В. Гамбургский счет. Л./Изд-во писателей, 1928.
Шкловский В. Жили-были. М./Сов. писатель, 1963.
Шкловский В. Лев Толстой. М./Мол. гвардия (Жизнь замечат. людей), 1963.
Шкловский В. Сентиментальное путешествие. М./Федерация, 1929.
Шмидт-Очаковский Е. Лейтенант Шмидт ("Красный адмирал"). Воспоминания сына. Прага/Пламя, 1926.
Шолом-Алейхем. С ярмарки. Рассказы. М./ИХЛ, 1957.
Шолом-Алейхем. Собрание сочинений в 6 томах. М./ИХЛ, 1959-61.
Шульгин В.В. Годы. Воспоминания бывшего члена Государственной Думы. М./изд. агентства печати "Новости", 1979.
Шульгин В.В. Три столицы. Путешествие в Красную Россию. Берлин/Медн. всадник [1927?]. Франц. перевод: см. Schoulguine.
Шульгин В.В. Дни. Белград/М.А.Суворин и К°: "Новое Время", 1925.
Шульгин В.В. 1920 г. Очерки. София/Российско-Болгарск. книгоизд-во, 1921.
Щеглов Ю.К. О мифологизме романов Ильфа и Петрова. "Wiener Slavistischer Almanach", Bd. 15, 1985.
Щеглов Ю.К. Семиотический анализ одного типа юмора. "Семиотика и информатика", вып. 6. М./ВИНИТИ, 1976.
Щеглов Ю.К. Три фрагмента поэтики Ильфа и Петрова. В кн.: Жолковский, Щеглов, Мир автора и структура текста (см. настоящую библиографию).
Щерба Л.В. Современный русский литературный язык [1933]. В кн.: Щерба, Избранные работы по рускому языку, М./Учпедгиз, 1957.
Эйзенштейн С.М. Избранные произведения в 6 томах. М./Искусство, 1963-71.
Эйзенштейн в воспоминаниях современников. М./Искусство, 1974.
Энциклопедический словарь [в 86 томах]. СПБ/Брокгауз и Ефрон, 1890-1907.
Энциклопедический словарь. Т. XIII. СПБ/Брокгауз-Ефрон, 1894.
Эрдман, Н. Мандат. Пьеса в 3 д. München/Otto Sagner (Arbeiten und Texte zur Slavistik, Bd. 10), 1976.
Эренбург И. Бубновый валет и К°. М.-Л./изд. "Петроград", 1925.
Эренбург И. В Проточном переулке. Роман. Рига/Грамату Драугс, 1927.
Эренбург И. Люди, годы, жизнь. Кн. 1-2. М./Сов. писатель, 1961.

Эренбург И. Рвач. Париж, 1925.
Эренбург И. Шесть повестей о легких концах. Берлин/Геликон, 1922.
Эрлих А. Нас учила жизнь. Литературные воспоминания. М./Сов: писатель, 1960.
Юшкевич, Семен. Евреи. Роман. В кн.: Юшкевич, Полное собрание сочинений, т. 3, Петроград/Жизнь и знание, 1917.
Юшкевич, Семен. Король. Драма. Там же.
Юшкевич, Семен. Зять Зильбермана. Пьеса в 1 д. Петроград, б/г.
Юшкевич, Семен. Комедия брака. Пьеса в 4 д. СПБ/Театр и искусство, б/г.
Юшкевич, Семен. Леон Дрей. Ч. III. Берлин/изд. Гржебина, 1923.
Юшкевич, Семен. Miserere. В кн.: "Земля" (сборник), т. 6, М. 1911.
Юшкевич, Семен. Повесть о господине Сонькине. Пьеса в 4 д. Берлин/изд. "Москва", 1922.
Яновская Л.М. Почему Вы пишете смешно? М./Наука, 1969.
Ярон Г.М. О любимом жанре. М./Искусство, 1960.

WIENER SLAWISTISCHER ALMANACH
SONDERBÄNDE
Herausgegeben von Aage A. Hansen-Löve und Tilmann Reuther

LIEFERBARE TITEL:

6. E. MNACAKANOVA, Šagi i vzdochi. Četyre knigi stichov, 1982, 216 S., DM 21,40.
8. S.SENDEROVIČ, Aleteja. Elegija Puškina "Vospominanie" i problemy ego poėtiki, 1982, 279 S., DM 35.-.
9. Th.LAHUSEN, Autour de "l'homme nouveau". Allocution et société en Russie au XIX^{e} siècle (Essai de sémiologie de la source littéraire), 1982, 336 S., DM 28,50
11. Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität, Herausgegeben von W.SCHMID und W.-D.STEMPEL, 1983, 404 S., DM 28,50
12. B. GASPAROV, Poėtika "Slova o polku Igoreve", 1984, 406 S., DM 42.-.
13. Protestantismus bei den Slowenen / Protestantizem pri slovencih. Beiträge zur 3. Slawistentagung der Universitäten Klagenfurt und Ljubljana 1983, 1984, 280 S., DM 28,50.
14. I.A.MEL'ČUK, A.K.ZHOLKOVSKY, Tolkovo-kombinatorjyj slovar' russkogo jazyka / Explanatory Combinatorial Dictionary of Modern Russian, 1984, 2. Auflage 1986, 992 S., DM 90.-.
16. I.A.MEL'ČUK, Poverchnostnyj sintaksis russkich čislovych vyraženij, 1985, 509 S., DM 50.-.
18. J.FARYNO, Mifologizm i teologizm Cvetaevoj ("Magdalina" - "Car' - Devica" - "Pereuločki"), 1985, 412 S., DM 40.-.
19. G.NEWEKLOWSKY / K.GAÁL, Totenklage und Erzählkultur in Stinatz, 1986, XLVII+315 S., DM 28,50.
20. Mythos in der slawischen Moderne. Hamburger Kolloquium. Herausgegeben von W.Schmid, 1987, 421 S., DM 42.-
21. Zabytyj avangard. Rossija - pervaja tret' XX stoletija. Sbornik teoretičeskich materialov. Hg. von Konstantin Kuz'minskij, Gerald Janeček und Aleksandr Očeretjanskij, 1988, 335 S., DM42.-
22. J.FARYNO, Poėtika Pasternaka ("Putevye zapiski", "Ochrannaja gramota"), 1989, 316 S., DM 58.-
23. Marina Cvetaeva. Bibliografičeskij ukazatel' literatury o žizni i dejatel'nosti. 1910-1941 gg. i 1942-1962 gg. Sost. L.A.Mnuchin, 1989, 151 S., DM 35.-
24. Studies in the Life and Works of Mixail Kuzmin. Edited by John E.Malmstad, 1989, 212 S., DM 35.-
25. G.NEWEKLOWSKY, Der kroatische Dialekt von Stinatz. Wörterbuch, 1989, 228 S., DM 42.-
26. Ju.K.ŠČEGLOV, Romany I.Il'fa i E. Petrova. Sputnik čitatel'ja, 2 toma, 1-yj tom 1990, 377 S., DM 48.-

DEMNÄCHST ERSCHEINEN:

27. B.M.GASPAROV, Poėtičeskij jazyk Puškina kak fakt istorii russkogo literaturnogo jazyka, 1990, ca 400 S., DM 65.-
28. I.P.SMIRNOV, O drevnerusskoj kul'ture, russkoj nacional'noj specifike i logike istorii, 1990, ca. 200 S., DM 42.-
29. V.N.TOPOROV, A.S. Puškin i "Goldsmithiana", 1991, ca. 250 S., DM 48.-
30. S.ELNITSKY, The Conflict of the Lyric Hero and Reality in the Poetic World of Tsvetaeva, 1990, ca. 350 S.

Bestellen über: Buchvertrieb A.Neimanis, Bauerstr. 28, D-8000 München